



LE GIORNATE
DEL PORDENONE SILENT
FILM FESTIVAL
CINEMA MUTO

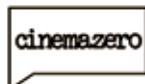
6 | 13 OTTOBRE 2018

CATALOGO / CATALOGUE



Pordenone 6-13 ottobre 2018
37ª edizione realizzata con

**La Cineteca
del Friuli**



Enti promotori



ASSOCIAZIONE CULTURALE “LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO”

Soci fondatori

Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De
Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario
Quaragnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente

Livio Jacob

Direttore emerito

David Robinson

Direttore

Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Belgio:

Leen Engelen (KU Leuven); Steven Jacobs,
Anthony Kinik (Universiteit Gent).

Danimarca:

Thomas Christensen (Det Danske Filminstitut);
Casper Tybjerg (Københavns Universitet).

Finlandia:

Antti Alanen (KAVI, Helsinki).

Francia:

Béatrice Cathébras, Émilie Cauquy, Matthieu
Grimault, Bertrand Kerael, Laurent Mannoni, Jean-
François Rauger, Céline Ruivo (Cinémathèque
française); Béatrice de Pastre, Fereidoun
Mahboubi, Dominique Moustacchi (CNC);
Dominique Erenfrid, Camille Miranda, Nora
Ouaziz, Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux, Elvira
Shahmiri (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé);
Agnès Bertola, Sandrine Joublin, Manuela Padoan
(Gaumont Pathé Archives); Serge Bromberg
(Lobster Films); Anne-Marie Baron (Société des
Amis de Balzac); Lenny Borger, Safinaz Bousbia,
Claire Sarti, Giovanni Sarti.

Germania:

Hans-Michael Bock, Erika Wottrich (CineGraph,
Hamburg); Martin Koerber (Deutsche
Kinemathek, Berlin); Anke Mebold (Deutsches
Filminstitut – DIF); Andreas Thein (Filmmuseum
Düsseldorf); Stefan Dröbler (Filmmuseum
München); Anna Schierse (Landesarchiv, Berlin);
Oliver Hanley (Filmuniversität Babelsberg Konrad
Wolf), Ulrich Rüdel (Hochschule für Technik und
Wirtschaft Berlin), Sebastian Köthe (Universität
der Künste Berlin).

Giappone:

Masaki Daibo, Yoshiro Irie, Jo Osawa, Akira
Tochigi (National Film Archive of Japan, Tokyo);
Alexander Jacoby, Johan Nordström.

Italia:

Dory Deriu Frasson, Davide Fregona
(Associazione Piano FVG); Luisa Comencini,
Matteo Pavesi, Marcello Seregni (Cineteca
Italiana, Milano); Roberto Turrin (Conservatorio
Giuseppe Tartini, Trieste); Elena Testa
(Fondazione CSC – Archivio Nazionale Cinema
d'Impresa, Ivrea); Laura Argento, Daniela Currò,
Franca Farina, Felice Laudadio, Irela Núñez Del
Pozo, Maria Assunta Pimpinelli (Fondazione
CSC – Cineteca Nazionale, Roma); Maria Ida
Biggi, Marianna Zannoni (Fondazione Giorgio Cini,
Venezia); Stella Dagna, Claudia Gianetto (Museo
Nazionale del Cinema, Torino); Massimo Belli
(Nuova orchestra da camera “Ferruccio Busoni”);
Alessandra Montini, Diego Cal, Tamara Scilotto
(Società musicale Orchestra e Coro San Marco);
Frank Dabell, Sergio M. Grmek Germani, Giuliana
Muscio, Valter Sivillotti, Federico Striuli.

Messico:

Enrique Moreno Ceballos, Virginia Bonilla Durán.

Norvegia:

Tina Anckarman, Bent Kvalvik
(Nasjonalbiblioteket).

Olanda:

Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE
Filmmuseum); Gerard de Haan, Juan Vrijs, Erik
Vrolijk (Haghefilm Digitaal).

Polonia:

Michał Pieńkowski, Anna Sienkiewicz-Rogowska,
Elżbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa –
Instytut Audiowizualny [FINA]).

Portogallo:

João Antunes, Tiago Baptista (Cinemateca
Portuguesa-Museu do Cinema).

Regno Unito:

Kathleen Dickson, Bryony Dixon, Nathalie Morris,
Hannah Prouse (British Film Institute/BFI National
Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury
(Photoplay Productions); Pamela Hutchinson
(Silent London); Bruce Babington, Charles Barr,
Geoff Brown, Caroline M. Buck, Tony Fletcher,
Veronika Klubertová, Shanice Martin, Flavia
Ormond, Louise Plaschkes.

Russia:

Peter Bagrov.

Spagna:

María Lorenzo.

Stati Uniti:

Randy Haberkamp, May Haduong, Josef Lindner, Michael Pogorzelski (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Academy Film Archive); Rachel Bernstein, John Damer, Matt Severson, Faye Thompson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Marc Wanamaker (Bison Archives); Rand Boyd (Leatherby Libraries, Chapman University); Jeffery Masino (Flicker Alley); Antonia Guerrero (FrankLloydFilms.com); Kyle Alvut, Daniel Bish, Bryan Burns, Jared Case, Spencer Christiano, Anthony L'Abbate, Samuel Lane, Gordon Nelson, Deborah Stoiber, Jeffrey L. Stoiber, Patrick Tiernan (George Eastman Museum, Rochester); Heather Linville, Mike Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Julia Mettenleiter (The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation); Dave Kehr, James Layton, Rajendra Roy, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art); Janice Simpson (NBCUniversal); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Howard Mandelbaum, Doug McKeown (Photofest); Rob Byrne, Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Spencer Weisz (Spencer Weisz Galleries); Bob Gitt, Steven K. Hill, Jan-Christopher Horak, Scott MacQueen, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Maggie Hennefeld (University of Minnesota, College of Liberal Arts); Clara Auclair, Joanne Bernardi, Josh Romphf (University of Rochester); Ben Brewster, Lea Jacobs (University of Wisconsin-Madison); Dino Everett (USC SCA Hugh M. Hefner Moving Image Archive); Sheri Ann Dolfen, Mary Huelsbeck (Wisconsin Center for Film and Theater Research); Alice Carli, Justin Chang, Lameese Chang, Shane Danielsen, Richard Koszarski, Brian Kutscher, Nicola Lubitsch, Russell Merritt, Kimberly Pucci, Imogen Sara Smith, David Stenn, Cynthia Walk.

Svezia:

Krister Collin, Helena Ekholm, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet); Camille Blot-Wellens.

Svizzera:

Thomas Bissegger, Frédéric Maire, Nadia Roche (Cinémathèque suisse); Isabel Krek (Université de Lausanne); Noemi Daugaard, Eva Hielscher, Olivia Kristina Stutz (Universität Zürich); Mariann Lewinsky Sträuli.

Hanno prestato i film:

Academy Film Archive, Los Angeles
BFI National Archive, London
La Camera Ottica – Film and Video Restoration, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine
Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, Lisboa
Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges
Cinémathèque de Toulouse
Cinémathèque française, Paris
Cinemazero, Pordenone
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca Italiana, Milano
CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy
Det Danske Filminstitut, København
Deutsche Kinemathek, Berlin
Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt-am-Main
Effenove, Potenza
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa
Fondazione CSC – Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea
Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma
Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles
Institut Lumière, Lyon
Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA
Lobster Films, Paris
María Lorenzo, Valencia
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Museum of Modern Art, New York
Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana
National Film Archive of Japan, Tokyo
Omocha Eiga Kan (Toy Film Museum), Kyoto
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Packard Humanities Institute, PHI Stoa Film Lab, Santa Clarita, CA
Paramount Pictures, Hollywood
Photoplay Productions, London
San Francisco Silent Film Festival
Svenska Filminstitutet, Stockholm
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles
University of Rochester, NY
Warner Bros., Burbank, CA

I musicisti delle Giornate

Carlo Aonzo, Massimo Belli, Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mirko Cislino, Mauro Colombis, Mark Fitz-Gerald, Stephen Horne, John La Barbera, Ian Mistrorigo, Cristina Nadal, Maud Nelissen, José Maria Serralde Ruiz, Donald Sosin, Alicia Svigals, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Valter Sivilotti, Romano Todesco, Daan van den Hurk

Orchestra San Marco, Pordenone
Nuova Orchestra da Camera "Ferruccio Busoni", Trieste
Orchestra dell'Accademia musicale Naonis, Pordenone
Zerorchestra, Pordenone
Conservatorio di musica Giuseppe Tartini, Trieste

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre degli Istituti Comprensivi di Pordenone Centro (Scuola "Centro Storico") e Rorai-Cappuccini di Pordenone (Scuola "Pier Paolo Pasolini")

Pordenone Masterclasses

Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney
Partecipanti: Ilya Poletaev, Nicholas Sosin

Jonathan Dennis Lecture

Donald Crafton

Selznick School/Giornate Fellowship

Julia Mettenleiter

Collegium

Paolo Tosini

Sigla animata

Richard Williams

Anteprima

Elisabetta Di Sopra

Coordinamento organizzativo

Federica Dini

Produzione e comunicazione

Max Mestroni

Ufficio Stampa

Giuliana Puppini

con la collaborazione di

Moira Cussigh, Caterina Vidon e Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film

Elena Beltrami

Responsabile proiezioni

Roberto Zago

Servizi di digitalizzazione/elaborazione DCP

Archivio Cinema del FVG / La Cineteca del Friuli

Ospitalità

Suomi Sponton

Accrediti

Eleonora Frasca Rizzi

Donors

Stefano Pagani

Assistenza informatica

Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata

Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti

GraficStyle srl

Redazione catalogo

Catherine A. Surowiec

Impaginazione catalogo e calendario

Michele Federico

Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo

Operatori

Riccardo Burei, Max Burello, Alessandro Micoli,

Marco Zago

Assistenza in sala e in cabina

Catia Da Pieve

con Stefano Cereser, Floriano Cervelli

Cassa Teatro Verdi

Rossella Mestroni con Alessio Vicario

FilmFair

Francesco Colussi, Alessia Polese

con la collaborazione di Silvio Toso

Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli elettronici

Underlight - Evelyn Dewald Caporali, Edward

Carl Catalini, Betina L. Prentz

e con la collaborazione di Gabriella Catalini,

Maria Sole Costanzo, Nico De Klerk

Sito web e Social Media

Claimax

Servizi fotografici

Paolo Jacob

con Elena Tubaro, Valerio Greco

Riprese video

Pasqualino Suppa

Collaboratori operativi

Riccardo Amigoni, Greta Cinalli,

Carlo Roman Lugli, Gianluca Pisacane,

Paolo Piuze, Marco Zinesi

Trasporti

Alminibus

Volontari

Davide Boer, Nicole Candotti, Anna Damiani,

Francesca David, Irene Fabbro, Maria Elena

Fantoni, Gloria Favret, Veronica Gianella,

Caterina Gruden, Johnny River Kaufman,

Giulia Lazzareto, Sara Levatino, Giorgia Magris,

Nelly Moretti, Vittorio Venerus, David Villarecci,

Maria Olivia Zamarian

Progetto alternanza scuola/lavoro

Irene Abatangelo, Elisa Altamura, Alberto Biason,

Beatrice Bortolus, Alessandro Bristot, Alberto

Busetto, Eleonora Celot, Virginia Duca, Matteo

Gregorio Sanson, Fares Hasan, Samuele Lisetto,

Francesco Lutman, Giulia Manconi, Margherita

Marcon, Edoardo Massarut, Margherita Morellato,

Francesca Ongaro, Leonardo Palumbo, Lucia

Pauletta, Emma Pellizzon, Chiara Pezzutti, Leyla

Polo Del Vecchio, Klelia Prenga, Valdo Reini,

Alice Rosa, Lorenzo Sbueltz, Angela Valenti

Agenzia viaggi

Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Servizio Import-Export

Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

Ringraziamo per la cortese disponibilità:

Sabrina Baracetti, Aldo Bernardini, Thomas

Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini,

Michele Canosa, Spencer Christiano, Renato

Cinelli, Angelo Comisso, Riccardo Costantini,

Ilaria Cozzutti, Paola Cristalli, Roberta De Giorgi,

Patrizio De Mattio, Alessandro De Zan, Hilde

D'Haeyere, Mara Del Puppo, Giancarlo Dini, Edi

Fadelli, Luciano Fantuz, Bruno Ferraro, Matteo

Fiori, Doron Galili, Narciso Gaspardo, Benedetto

Gemma, Gianluca Guzzo, Maggie Heneffeld,

Eva Hielscher, Steven Jacobs, Anthony Kinik,

Anthony Lawton, Flavia Leonarduzzi, Giovanni

Lessio, John Libbey, Simone Londero, Denis

Lotti, Nicola Lubitsch, Simona Maggiorelli,

Giuseppina Manin, Ivan Marin, Luca Mazzei, Paolo

Mereghetti, Enzo Milanese, Maurizio Minello,

Chiara Mio, Giuseppe Morandini, Marco Moressa,

Elena Mosconi, Giuliana Muscio, Luigi Paini,

Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Cristina

Penso, Raimondo Pernice, Maurizio Poles,

Luisa Raoss, Stefania Ricci, Fabrizio Rigo, Alice

Rispoli, Valentine Robert, Elif Rongen, Cristina

Sain, Marika Saccomani, Amalia Salvador, Paola

Salvadori, Giovanna Santin, Vladislav Shabalin,

Carlo Spagnol, Albert Steg, Massimiliano Studer,

Fulvio Toffoli, Paolo Venier, Simone Venturini,

Alessandro Vicentini Orgnani, Martina Zanin,

Michela Zin, Giorgio Ziraldo.

Hanno reso questa edizione ancora più

bella ed ospitale: Azienda agricola Borgo delle

Rose, San Quirino; Azienda agricola Vicentini

Orgnani, Valeriano; Azienda San Simone, Porcia;

Cantine e Vigneti I Magredi / Ca' Ronessa,

Domanins; Pitars, vigneti di famiglia in Friuli,

San Martino al Tagliamento; Tenute Tomasella,

Mansuè (Treviso); Vigna Belvedere, Pasiano di

Pordenone; Vini La Delizia, Casarsa; Gianni (hotel

Due Leoni); Sandra (hotel Minerva); Mariagrazia,

Alessia, Angela, Laura (hotel Moderno); Luciano

(hotel Montereale); Valentina, Martina, Elisa,

Giulia, Marica, Davide (Park hotel); Cecilia

(Residence Italia); Roberto, Paolo, Monica (hotel

Santin)

Hanno messo a disposizione la propria

casa e siamo loro riconoscenti: Laura

Brusadin, Orsola Chiaradia, Carlo e Giuliana Dal

Mas, Mariateresa Del Ben, Maria Chiara Lattuga

Marianne Muntendam, Serena Privitera, Elisanna

Schittar, Rinaldo Segatto, Marina Stroili, Giulio

Cesare Testa, Daniela Tommasi, Graziella Zanon

Grazie inoltre a: Laura Bortolossi, Claudia

Canzi, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Lucilla

Ceciliotti, Paola Chiaradia, Loredana Chiarottin,

Valeria Cipolat, Nilla Covre, Stefania Cozzi,

Ernesta Cuniglio, Silvia De Anna, Marisa Del

Piero, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano

Feletto, Laura Galluzzo, Laura Guerra, Marirosa

Lelleri, Maria Pia Marchi Luchini, Stefania Marinai,

Enrico Maria Mason, Antonio Melan, Maria Pia

Michielin, Antonella Pegolo, Lucia Peressin,

Lucia Raccanelli, Sara Reale, Ilaria Rosafio, Vanna

Rossetti, Edvigie Rossetti, Edyta Ryba, Domenico

Santarossa, Anna Sartor, Gianna Stellino, Sandra

Turchet, Federico Vazzola, Laura Vendramin,

Roberto Zago, Alessandra Zeni

SOSTENITORI / DONORS 2017

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

| | | | | |
|---------------------|-------------------------|---------------------|------------------------|------------------------|
| Markus A Campo | Helen Day-Mayer | Gunnar Iversen | Trevor Norkett | Natalia Simbirtseva |
| Richard Abel | Aurelio De Los Reyes | Michael Jurich | Irela Nuñez Del Pozo | Maria Luisa Sogaro |
| Vito Adriaensens | Leslie Midkiff Debauche | Tony Kaes | Eva Orbanz | Paul Spehr |
| Antti Alanen | Jan Anders Diesen | John Kasmin | Luigi Pains | Patrick Stanbury |
| Carolyn Anderson | Giancarlo Dini | Dave Kehr | Sergio Papini | Barbara Stark |
| Ivan Andreoli | Dennis Doros | Sarah Keller | Brigitte Paulowitz | Giuseppe Stefanel |
| Robert Bader | Dana Driskel | Jesse Kercheval | Ernesto Perez | Helen Stone |
| Peter Bagrov | Stefan Drössler | Frank Kessler | Graham Petrie | John Stone |
| Charles Barr | Alessandro Faccioli | Hiroko Kido | Michael Phelps | Doris Magdalena Talpay |
| Dana Benelli | Eric Faden | Hiroshi Komatsu | David Pierce | Stefanie Tieste |
| Anja Berbuir | Pier Francesco Falomo | Richard Koszarski | Maria Angela Pizzutel | Yuri Tsivian |
| Daniel Bergeson | Victor Fan | Pedro Lã | Paola Pizzutel | Casper Tybjerg |
| Janet Bergstrom | Massimo Ferrari | Meg Labrum | Giorgio Placereani | Massimo Valente |
| Joanne Bernardi | Paul Fitzgerald | Enrico Ladisa | Louise Stein Plaschkes | Anna Van Beusekom |
| Aldo Bernardini | Tony Fletcher | Mark Langer | Adelina Preziosi | Niels Van De Raai |
| Silvana Bertin | Barbara Flueckiger | Mark Le Fanu | Giampiero Raganelli | Frank Van Der Meer |
| Giorgio Bertone | David Flynn | Peter Lehman | Philippe Rebillard | Amran Vance |
| Didier Bertrand | Roberto Fonzo | Bin Li | David Redfern | Wilma Vecchiatti |
| Malcolm Billingsley | Mark Fuller | John Libbey | Bujor Ion Ripeanu | Flavio Vergerio |
| Daniel Biltereyst | Krin Gabbard | Maurizio Lodigiani | Peter Rist | Isabella Vitale |
| Vincent Bohlinger | André Gaudreault | Martin Loiperdinger | Brian Robinson | Cynthia Walk |
| Cobi Bordewijk | Renee George | Patrick Loughney | Vittorio Romano | Marc Wanamaker |
| Serge Bromberg | Sergio M. Grmek Germani | William Luhr | Magnus Rosborn | Patricia Welsch |
| Geoffrey Brown | Martin Girod | Roger Macy | Bernice Rose | Linda Williams |
| Kevin Brownlow | Christine Gledhill | Paul Marygold | Adam Rubinson | Stacey Wisnia |
| Ugo Brusaporco | Leonhard Gmür | Mike Mashon | Ulrich Ruedel | Keith Withall |
| Elisabeth Bulger | Tracey Goessel | Jill Matthews | Anna Luisa Ruoss Girod | Alessandro Zaniolo |
| Elaine Burrows | Karola Gramann | David Mayer | Anthony Saffrey | Alfredo Zaniolo |
| Attilio Buttignol | Antonia Guerrero | Christian Mcdonald | Francesco Saija | Petr Zejda |
| Robert Byrne | Winfried Günther | Anke Mebold | Cristina Salvato | Holger Ziegler |
| Michael Campi | Vera Gyürey | Karen Merritt | Daniel Sánchez-Salas | |
| Rosa Cardona | Claudia Hahn | Russell Merritt | Tamara Sandrin | |
| Pierre Carrel | Susan Harmon | Jean-Jacques Meusy | Richard Scheckman | |
| André Chevailler | James Harrison | Richard Meyer | Filip Schils | |
| Alessandro | Marco Hassmann | Laura Minici Zotti | Heide Schlüpmann | Addenda 2016 |
| Chizzoni | Erik Hedling | Anca Mitran | Bodo Schoenfelder | Aldo Bernardini |
| Ian Christie | Lokke Heiss | Dario Morelli | Raymond Scholer | David Howell |
| Renate Cogoy | Maggie Hennefeld | Lucilla Moro | Craig Schreiber | Pierre-Emmanuel Jaques |
| Eric Cohen | Jan-Christopher Horak | Charles Musser | Jörg Schweinitz | Adelina Preziosi |
| Tsivia Cohen | Laura Horak | Anne Nesbet | C. Paul Sellors | Giampiero Raganelli |
| Roland Cosandey | David Howell | Richard Newman | Rick Senat | Daniel Sanchez-Sala |
| Donald Crafton | Gabriel Hughes | Philippe Ney | Jaakko Seppälä | Yuri Tsivian |
| Chris Daniels | Neville Hunnings | Jakob Isak Nielsen | Thorsten Sessler | |



Captain Salvation, 1927: Lars Hanson. (Academy of Motion Picture Arts & Science - Margaret Herrick Library)



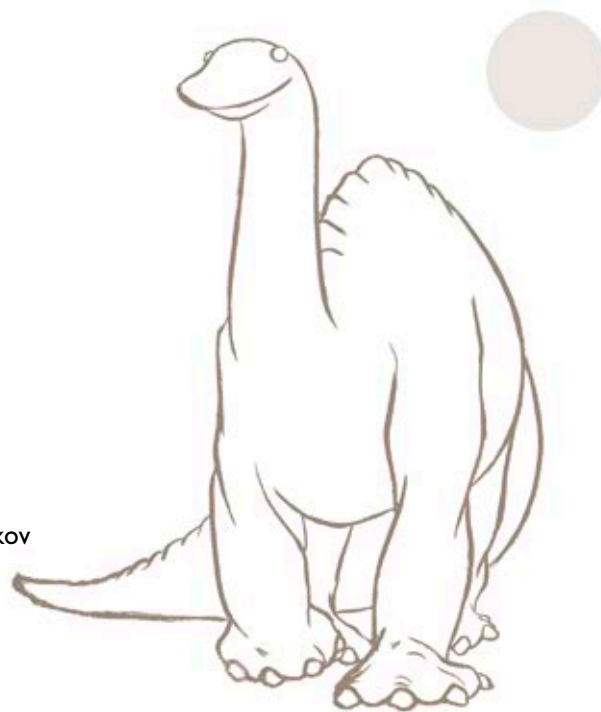
Captain Salvation, 1927: Marceline Day. (Museum of Modern Art, New York)



Forbidden Paradise, 1924: Pola Negri. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences – Margaret Herrick Library)

SOMMARIO CONTENTS

- 11 Presentazione / *Introduction*
- 15 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 16 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 17 Collegium 2018
- 18 The 2018 Pordenone Masterclasses
- 21 Eventi speciali / *Special Events*
Captain Salvation
A colpi di note / *Striking a New Note*
Winsor and Gertie
Note dal fronte
Impromptu
Le joueur d'échecs
- 39 John M. Stahl
- 69 The Parade's Gone By... 50
- 105 Honoré de Balzac
- 133 Mario Bonnard
- 151 John H. Collins alla / *at Edison*
- 163 Cinema scandinavo / *Scandinavian Cinema*
- 177 Giappone / *Japan: Saundo-ban*
- 183 La pubblicità ai tempi del muto / *Advertising in the Silent Era*
- 201 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
Assunta Spina
L'Atlantide
Körkarlen
The Last of the Mohicans
Neobychainye priklucheniya Mistera Vesta v strane bolshevikov
- 215 Cinema delle origini / *Early Cinema*
Pathé Kok 28mm
Restauro dell'USC / *Restorations from USC*
- 235 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
Das alte Gesetz; Balettprimadonna;
Energica avanzata contro i ribelli di El Baruni;
Forbidden Paradise; Der Hund von Baskerville;
L'invasione delle truppe tedesche nel Belgio;
Judaspengar; Lisbôa: Crónica anedótica; Our Pet;
Tokkan Kozo; Desmet Collection; The Haghefilm
Digitaal-Selznick School Fellowship;
Appendice / *Addendum*: La donna che inventò la diva;
Roberto Vignola: da Trivigno a Hollywood
- 272 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*
- 273 Indice dei titoli / *Film Title Index*



Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

| | | | |
|------------------------|-------------------------|----------------------|-----------------------|
| Tina Anckarman | Diego Cavallotti | Dave Kehr | Jean-François Rauger |
| Patrizia Avon | Enrique Moreno Ceballos | Veronika Klubertová | David Robinson |
| Bruce Babington | Paolo Cherchi Usai | Richard Koszarski | Elif Rongen-Kaynakçi |
| Peter Bagrov | Piero Colussi | Sebastian Köthe | Magnus Rosborn |
| Tiago Baptista | Riccardo Costantini | Isabel Krek | Ulrich Rüdell |
| Anne-Marie Baron | Donald Crafton | Anthony L'Abbate | Marcello Seregni |
| Charles Barr | Stella Dagna | Giovanni Lasi | Imogen Sara Smith |
| Mireille Beaulieu | Noemi Daugaard | María Lorenzo | Maria Luisa Sogaro |
| Joanne Bernardi | Bryony Dixon | Sara Lorusso | Olivia Kristina Stutz |
| Laurent Bismuth | Leen Engelen | Shanice Martin | Catherine A. Surowiec |
| Virginia Bonilla Durán | Dino Everett | Steve Massa | Gabriel Thibaudeau |
| Lenny Borger | Lucio Fabi | Anke Mebold | Casper Tybjerg |
| Francesca Bozzano | Claudia Gianetto | Russell Merritt | Jay Weissberg |
| Neil Brand | Oliver Hanley | Julia Mettenleiter | Jon Wengström |
| Serge Bromberg | Pamela Hutchinson | Dominique Moustacchi | |
| Kevin Brownlow | Lea Jacobs | Johan Nordström | |
| Robert Byrne | Alexander Jacoby | Michał Pieńkowski | |

Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by*

Mark Brady, Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Piera Patat, Catherine A. Surowiec, Tommaso Tocci, Jay Weissberg; Key Congressi, Trieste.

Copertina / *Cover:* *Memory Lane*, 1926: Eleanor Boardman. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

© Giornate del Cinema Muto

Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.

No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

PRESENTAZIONE / INTRODUCTION

Da bambino devo aver letto centinaia di volte *D'Aulaires' Book of Greek Myths*, mettendomi letteralmente a piangere davanti alle ultime pagine in cui si parla della distruzione delle statue, simbolo della morte degli dei che avevano così nutrito la mia immaginazione. Poco tempo dopo, quand'ero ancora piccolo, scoprii un'altra caduta degli dei. Avevo letto cosa dicevano, ma non li avevo mai ascoltati: Lillian Gish, Rodolfo Valentino, Buster Keaton, Douglas Fairbanks... Erano diventate le mie divinità, poco meno remote di quelle degli antichi ancorché considerate da tutti come inutili vestigia del tempo trascorso. Poi ho trovato *The Parade's Gone By...*, e mi resi conto che questa forma d'arte che avevo imparato ad amare era degna di essere studiata. Con quel libro, e con i suoi altri innumerevoli scritti, Kevin Brownlow ci ha mostrato che il cinema muto va preso sul serio, e che la passione può essere coniugata alla ricerca più meticolosa. Il numero di persone che hanno un debito di gratitudine nei riguardi di quel volume è ormai grande come un esercito, ed è perciò giusto che il nostro festival renda un degno tributo al cinquantesimo anniversario della pubblicazione del libro.

La scelta dei film effettuata da Kevin per questa occasione potrebbe considerarsi un po' perversa: gli unici titoli discussi in dettaglio nel libro sono *The Covered Wagon* e *Smouldering Fires*, mentre *The Home Maker* and *The Mating Call* non sono nemmeno citati. L'intento di Kevin era tuttavia quello di mostrare pellicole che avrebbe voluto vedere sul grande schermo; in alcuni casi, come quelli di *Smouldering Fires* e *Captain Blood*, le cineteche hanno fatto l'impossibile per procurare nuove copie, a testimonianza dell'ammirazione e della gratitudine di noi tutti nei riguardi del "padrino" degli storici del cinema muto. In questo catalogo troverete anche varie pagine di testimonianze che danno un'idea dell'impatto del libro su un numero incalcolabile di persone.

A proposito di nuove copie, abbiamo un'opportunità senza precedenti di rivalutare le pressoché sconosciute pellicole mute nella pluridecennale carriera del regista John M. Stahl, in gran parte mediante gli sforzi della Library of Congress nel mettere a disposizione per la prima volta alcuni film di questo regista. La retrospettiva è stata ideata da Charles Barr e Bruce Babington: grazie alla loro collezione di saggi, pubblicata da John Libbey in occasione delle Giornate, e parallelamente alla selezione dei film sonori (più un muto, *The Woman Under Oath*, 1919) proiettati l'estate scorsa al Cinema Ritrovato, possiamo finalmente comprendere perché l'opera di Stahl sia stata così elogiata fin dagli inizi della sua carriera. "I film di Stahl sono molto diversi dagli altri",

As a child I must have read D'Aulaires' Book of Greek Myths hundreds of times, literally crying when reaching the final pages with their smashed statues representing the death of gods in whom I had invested so much of my imagination. Shortly after, while still a child, I discovered other fallen idols whose voices I also read yet never heard: Lillian Gish, Rudolph Valentino, Buster Keaton, Douglas Fairbanks.... They became my new deities, only slightly less remote than the ancients though viewed by those around me as equally irrelevant relics of a bygone age. Then I found The Parade's Gone By..., and learned that this art form I'd come to love was worthy of study. Beginning with that book and continuing through countless writings, Kevin Brownlow showed us that silent cinema demands to be taken seriously, and that passion and meticulous scholarship can go hand in hand. The number of people indebted to that one volume are legion, so it's fitting the festival is paying tribute on the 50th anniversary of its publication.

Kevin's selection for this homage may be considered slightly perverse: only The Covered Wagon and Smouldering Fires get any real attention in the book, while The Home Maker and The Mating Call aren't even mentioned. The point however was to show films he's wanted to see on the big screen, and in some cases, as with Smouldering Fires and Captain Blood, archives went out of their way to guarantee new prints, testifying to the esteem and gratitude we all feel towards the godfather of silent film historians. You'll find several pages of the catalogue devoted solely to tributes; they give a small idea of the book's impact on countless lives.

Speaking of new prints, we've been given an unparalleled opportunity to assess the unseen silent work of John M. Stahl's decades-long career, thanks in great part to the efforts of the Library of Congress in making a number of films available for the first time. The series is the brainchild of Charles Barr and Bruce Babington, and together with the volume of essays they've edited, published by John Libbey to coincide with the Giornate, as well as the selection of mostly sound films (plus The Woman Under Oath, 1919) screened at the Cinema Ritrovato festival this past summer, we're finally able to understand why Stahl's work was singled out for praise so early in his career. "Mr. Stahl's pictures are very much unlike others," said Exhibitors

afferma l'*Exhibitors Herald* nell'aprile 1926. "Ha una tecnica tutta sua, e quando vuole non ha alcuna esitazione a prendere le distanze dai soliti metodi di fare cinema". La presentazione di otto lungometraggi, nonché della rarissima serie *The Lincoln Cycle* (1917), ci permetterà finalmente di giudicare di persona quell'affermazione. Mancano ancora all'appello due pellicole sopravvissute, più una bobina di *The Wanters*; faremo il possibile per colmare queste lacune l'anno prossimo.

Mario Bonnard è stato attivo sia davanti che dietro la macchina da presa, ma fu conosciuto soprattutto in quanto regista in una carriera che si estese nientemeno che dal 1916 al 1961. La nostra breve retrospettiva inizia con Bonnard attore, quando la sua reputazione di dandy era unita a un'intensità drammatica pari a quella delle più note dive del periodo. Tra i film da lui diretti, siamo particolarmente orgogliosi di poter presentare *I promessi sposi*, una grande produzione del 1922 tratta dal celebre romanzo di Alessandro Manzoni. A rendere ancora più speciale questa proiezione è la prima mondiale di una nuova partitura orchestrale di Valter Sivilotti, rinomato compositore e arrangiatore: le sue collaborazioni con alcuni fra i maggiori nomi dell'industria musicale italiana, e i lavori a lui commissionati per orchestre e balletti, lo collocano in una posizione di grande rilievo nel mondo della musica contemporanea. La partitura del maestro Sivilotti, commissionata da Piano FVG, sarà eseguita dalla Nuova Orchestra da Camera "Ferruccio Busoni" al suo debutto alle Giornate, sotto la direzione del maestro Massimo Belli; siamo grati a Davide Fregona e a Dory Deriu Frasson per il loro caloroso sostegno a questo progetto. La retrospettiva Bonnard comprende pure due dei suoi film tedeschi, il dramma di montagna *Der Kampf ums Matterhorn*, appena restaurato, e un melodramma a dir poco demenziale, *Der goldene Abgrund*, veramente da non perdere.

Quasi nessun programma delle Giornate può considerarsi del tutto esaustivo (anche se abbiamo cercato di presentare il maggior numero possibile di film di Stahl); questo vale in particolare modo per la sezione dedicata a Honoré de Balzac, le cui opere furono adattate per lo schermo con incredibile frequenza in Europa e negli Stati Uniti. Poche di esse, purtroppo, sono giunte fino a noi: tanto per fare un esempio, *Spergiura!* è l'unica versione di un testo balzachiano fra le venticinque produzioni italiane ricavate dalle sue opere. Le vivaci caratterizzazioni di Balzac e le sue meticolose pagine descrittive si prestano benissimo al cinema; dal macabro racconto "La Grande Bretèche" all'astuto sguardo sulla società del periodo della Restaurazione, *La Duchesse de Langeais*, la gamma delle memorabili figure tratteggiate del maestro sono tuttora fonte di inesauribile ispirazione per i cineasti. Max de Rieux, regista del pungente (e ingiustamente trascurato) *Cousine Bette*, ha giustamente osservato in un'intervista che "Balzac appartiene alla nostra epoca. Sarebbe andato matto per il cinema; la sua *Comédie Humaine* è un'enorme sceneggiatura stracolma di idee" (*Cinémagazine*, 6 luglio 1928).

Una delle maggiori attrazioni dello scorso anno è stata la sezione sul cinema scandinavo: ne riproponiamo qui il seguito con altri cinque gioielli sconosciuti, a dimostrazione dei tanti tesori ancora da scoprire nei

Herald in April 1926. "He has a technique peculiarly his own and he departs at will from the accepted order of things-to-do in picture making." Eight features plus the extremely rare series *The Lincoln Cycle* (1917) will finally allow us to judge the full scope of that statement. That leaves two further surviving titles plus one reel from *The Wanters*; we hope to present the unscreened features next year.

Mario Bonnard spent time on both sides of the camera, but it was as a director that he became best known, in a career stretching from 1916 to 1961. Our small retrospective begins with his work as an actor, when his reputation as a dandy sat side-by-side with a dramatic intensity equal to the better-known dive of the era. Among his films as director, we're especially proud to present *I promessi sposi*, a major 1922 production based on the seminal 19th-century Italian novel by Alessandro Manzoni. Making this screening particularly notable is the world premiere of a new orchestral score by Valter Sivilotti, the highly regarded composer and arranger whose collaborations with some of the biggest names in the Italian music industry, as well as major commissions for orchestras and ballet, have earned him a prominent place in the contemporary music scene. Maestro Sivilotti's score, commissioned by Piano FVG, will be performed by the Nuova Orchestra da Camera "Ferruccio Busoni" in their *Giornate* debut, conducted by maestro Massimo Belli; we're indebted to Davide Fregona and Dory Deriu Frasson for their impassioned support of this project. The Bonnard series also includes two of Bonnard's German features, the recently restored mountain film *Der Kampf ums Matterhorn*, and the mind-bogglingly zany melodrama *Der goldene Abgrund*, not to be missed.

Almost no series at the *Giornate* can be considered complete (although we have tried to programme as many Stahls as possible), and this is especially true of the section devoted to Honoré de Balzac, an author whose works were adapted at an astonishing rate across Europe and the U.S. Yet their survival rate is depressing: for example, of the more than 25 Italian adaptations, only one, *Spergiura!*, seems to exist. His extraordinarily vivid characterizations and richly detailed descriptions naturally lent themselves to cinematic renderings, from the macabre short story "La Grande Bretèche" to that shrewd window into Restoration society, *La Duchesse de Langeais*, the master's panoply of memorable figures continues to inspire filmmakers. Max de Rieux, the director of the mordant, overlooked *Cousine Bette*, expressed it well in an interview when he said that Balzac "is of our era. He would have been enthusiastic about cinema, and his *Comédie Humaine* is one long screenplay packed with riches." (*Cinémagazine*, 6 July 1928)

One of last year's highlights was the section on Scandinavian cinema, returning this year with five more little-seen titles testifying to the treasures remaining to be discovered in Nordic climes, not only from directors we think we know, like Carl

paesi nordici: non solo da registi che crediamo di conoscere già molto bene, quali Carl Theodor Dreyer, ma anche da nomi relativamente meno noti, ad esempio Ivan Hedqvist e Rune Carlsten. Un altro stupefacente *sequel* dell'edizione 2017 è dato da due film giapponesi del tardo periodo muto con musica sincronizzata: *Tokyo ondo* di Hotei Nomura e *Orizuru Osen* di Kenji Mizoguchi. Ci sarà inoltre la versione più completa a noi pervenuta della commedia in quattro rulli di Yasujiro Ozu *Tokkan kozo* nella sezione "Riscoperte e restauri", quest'anno particolarmente ricca. Il titolo più atteso è con ogni probabilità il dramma di Victor Sjöström *Judaspengar* (1915) – considerato perduto e fortunatamente ritrovato in Francia dal CNC appena lo scorso anno – che sarà presentato per la prima volta al pubblico: posso garantire che non vi deluderà. Non meno eccitante è l'opportunità di vedere finalmente il film di Ernst Lubitsch *Forbidden Paradise* (*La czarina*) in una versione molto più vicina all'originale rispetto a tutte quelle viste finora, grazie al paziente restauro del Museum of Modern Art con il sostegno della Film Foundation e della George Lucas Family Foundation (a questo proposito, notate lo splendido profilo di Pola Negri nel poster di quest'anno). Per celebrare degnamente l'occasione siamo lieti di dare un caloroso benvenuto a Nicola Lubitsch, figlia del regista.

La Lobster Films ha riportato il capolavoro di Jacques Feyder *L'Atlantide* al suo splendore originario, e *Das alte Gesetz* di E. A. Dupont è stato letteralmente trasformato grazie al lavoro della Deutsche Kinemathek e all'accompagnamento musicale di Alicia Svigals, che ritorna da noi quest'anno per suonare insieme a Donald Sosin, Romano Todesco e Frank Bockius. I recenti restauri delle commedie 28mm Pathé KOK e dei cortometraggi dall'archivio della University of Southern California, arricchiscono ulteriormente queste già invitanti sezioni. Molti lungometraggi saranno preceduti da brevi film pubblicitari del periodo muto: sono stati scelti da un gruppo di studenti del Collegium, impegnati quest'anno sul tema della rappresentazione delle differenze fra i sessi. Il loro approccio innovativo al tema, e la loro puntuale analisi di questi film "orfani" così poco studiati fino a questo momento offrirà l'occasione per nuove riflessioni su un argomento di indubbio interesse.

Come sempre, la musica regna sovrana alle Giornate. Abbiamo motivo di essere orgogliosi di presentare una così ricca varietà di accompagnamenti musicali, oltre alla già citata partitura per *I promessi sposi*. Debutteranno alle Giornate il mandolinista Carlo Aonzo e il chitarrista John La Barbera, entrambi musicisti di fama mondiale; eseguiranno una composizione di La Barbera per *Assunta Spina* (se è un film che credete di conoscere bene, vi ricrederete). La vivace partitura musicale di Philip Carli per la nostra serata inaugurale, *Captain Salvation*, contribuirà senz'altro a resuscitare questo sconosciuto gioiello, un film di grande bellezza visiva e di sorprendente franchezza sul piano della morale. Il film di chiusura – *Le Joueur d'échecs* di Raymond Bernard – è un titolo spesso citato, ma raramente visto con l'esecuzione dal vivo della musica originale di Henri Rabaud, un allievo di Jules Massenet; grazie al meticoloso lavoro di Mark Fitz-Gerald, e all'Orchestra San Marco (che ascolteremo anche in *Captain Salvation*), la musica e il film torneranno insieme in una memorabile sintesi di immagine e suono.

Theodor Dreyer, but relative unknowns outside the region, including Ivan Hedqvist and Rune Carlsten. A further exciting continuation from last year is two Japanese films from the late silent period with synchronized scores, Hotei Nomura's *Tokyo ondo* and Kenji Mizoguchi's *Orizuru Osen*. This is in addition to the longest extant version of Yasujiro Ozu's 4-reel comedy *Tokkan kozo*, in the "Restorations & Rediscoveries" section, an especially impressive part of this year's festival. Perhaps the most anticipated title is Victor Sjöström's previously lost 1915 drama *Judaspengar*, fortuitously discovered at the CNC just last year and screened publicly for the first time at the Giornate: I can guarantee no one will be disappointed. Equally exciting is the opportunity to finally see Ernst Lubitsch's *Forbidden Paradise* in a version far closer to the original than any previously available, thanks to a painstaking restoration by the Museum of Modern Art, supported by the Film Foundation and the George Lucas Family Foundation (you'll note Pola Negri's striking profile gracing this year's poster). To help us celebrate this major restoration, we are delighted to welcome Nicola Lubitsch, the director's daughter, to Pordenone.

Lobster Films has returned Jacques Feyder's exotic masterpiece *L'Atlantide* to its original stunning splendour, and E.A. Dupont's *Das alte Gesetz* has been transformed, thanks to work done by the Deutsche Kinemathek and the accompaniment by Alicia Svigals, joining us again this year and performing together with Donald Sosin, Romano Todesco, and Frank Bockius. Furthermore, recent restorations of 28mm Pathé KOK comedies, and shorts from the University of Southern California's archive, add further excitement to these rich sections. Many features will be preceded by commercials from the period, curated by a group of recent Collegians who've approached the form with an eye to gender constructs. Their fresh eyes and focused readings of these little-studied orphan films prompt new reflections on an overlooked genre.

As always at the Giornate, music is co-regnant, and we're rightfully boastful of the exceptional range of accompaniment in addition to the aforementioned composition for *I promessi sposi*. Making their Giornate debuts are mandolin player Carlo Aonzo and guitarist John La Barbera, both world-renowned musicians performing La Barbera's composition for *Assunta Spina* – you may think you know this canonical film well, but think again. Philip Carli's vivid orchestral score for our opening, *Captain Salvation*, will do much to resurrect this overlooked gem, a film of great visual beauty and surprising moral candor. Raymond Bernard's *Le Joueur d'échecs*, our closing feature, is perhaps more familiar as a title yet rarely experienced live with its original score by Henri Rabaud, a pupil of Jules Massenet; thanks to Mark Fitz-Gerald's meticulous work, music and film will be returned to their wondrous synchronicity, performed, as with *Captain Salvation*, by the Orchestra San Marco.

Naturalmente c'è ancora dell'altro, molto altro, non soltanto da parte degli artisti ospiti, ma soprattutto da parte della nostra insostituibile e ormai celebrata équipe di musicisti. Il direttivo delle Giornate ha voluto riconoscere il loro prezioso apporto al festival istituendo un premio annuale per il migliore accompagnamento eseguito da un pianista o da un ensemble. Il premio è dedicato alla memoria di David Gill (1928-1997), vincitore con Kevin Brownlow della prima edizione del Premio Jean Mitry. Un caro, indimenticato amico, la cui personalissima comprensione del rapporto tra musica e immagini ha ispirato generazioni di musicisti. Il Premio David Gill sarà assegnato da una giuria composta da sette esperti di cinema e musica presieduta da David Robinson.

Un regalo in più è l'emozionante allestimento a cura di Donald Crafton della pièce teatrale originariamente abbinata alla proiezione del film di Winsor McCay *Gertie*, in cui rivive l'emozionante epoca in cui questo pioniere dell'animazione esibiva al pubblico il suo leggendario cortometraggio. "Note dal fronte" è un altro straordinario evento multimediale composto da proiezioni, letture e musica, coniugate in una commovente ricostruzione delle esperienze dei soldati sui campi di battaglia della prima Guerra Mondiale. Non dimenticate di visitare la mostra dedicata a Lyda Borelli, resa possibile dalla Fondazione Cini di Venezia.

Un menù così ricco non potrebbe essere servito senza l'instancabile lavoro del meraviglioso staff delle Giornate, e dell'altrettanto infaticabile curatrice di questo catalogo, Cathy Surowiec, assieme alla "levatrice" Piera Patat, davanti alle quali mi inchino ancora una volta con profonda stima e ammirazione. – JAY WEISSBERG

Of course there's more, much more, not just from guest performers, but our irreplaceable troupe of celebrated musicians. In recognition of the gifts they bring us every edition, the Giornate's Board of Directors has instituted a new prize, to be awarded to the musician or ensemble whose improvised accompaniment is deemed the most outstanding of the festival. The David Gill Pordenone Silent Film Music Award is named after David Gill, co-winner of the festival's first Jean Mitry Award and a beloved friend whose very personal understanding of the relation between music and image helped inspire generations of musicians. This prize will be awarded by a jury of seven music and cinema experts, chaired by David Robinson.

We have additional gifts in store: Donald Crafton's lovingly reconstructed theatre piece taken from Winsor McCay's original "Gertie" the dinosaur presentation recreates the excitement of the pioneer animator's showings of his seminal short. "Notes from the Front" is a further exceptional multimedia event, composed of films, readings and music that capture in moving detail soldiers' experiences on the battlefields of World War I. Also make certain to visit the exhibition devoted to Lyda Borelli, courtesy of the Fondazione Cini in Venice.

Such a richly diverse menu is only possible thanks to the tireless work of the Giornate's exceptional staff, as well as the efforts of our indefatigable Cathy Surowiec, editor of the catalogue, and its midwife, Piera Patat, to all of whom I once again bow in reverence and deep appreciation. – JAY WEISSBERG

PREMIO JEAN MITRY / THE JEAN MITRY AWARD

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate. Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, il premio è sostenuto dalla Fondazione Friuli.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that abolished the provinces within Friuli Venezia Giulia, the prize has been supported by the Fondazione Friuli.

I vincitori dell'edizione 2018 sono / This year's recipients are

Camille Blot-Wellens & Russell Merritt

Vincitori delle edizioni precedenti / Previous Recipients

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 2017 | Richard Abel & John Libbey | 2001 | Pearl Bowser & Martin Sopocy |
| 2016 | Hisashi Okajima & Vladimir Opela | 2000 | Gian Piero Brunetta & Rachael Low |
| 2015 | Lenny Borger & Adrienne Mancia | 1999 | Gösta Werner & Arte |
| 2014 | Susan E. Dalton & Paul Spehr | 1998 | Tatjana Derevjanko & Ib Monty |
| 2013 | Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia | 1997 | John & William Barnes & Lobster Films |
| 2012 | Pierre Étaix & Virgilio Tosi | 1996 | Charles Musser & L'Immagine Ritrovata |
| 2011 | National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive | 1995 | Robert Gitt & Einar Lauritzen |
| 2010 | André Gaudreault & Riccardo Redi | 1994 | David Francis & Naum Kleiman |
| 2009 | Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès | 1993 | Jonathan Dennis & David Shepard |
| 2008 | Laura Minici Zotti & AFRHC | 1992 | Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli |
| 2007 | John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz | 1991 | Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum |
| 2006 | Roland Cosandey & Laurent Mannoni | 1990 | Enno Patalas & Jerzy Toeplitz |
| 2005 | Henri Bousquet & Yuri Tsivian | 1989 | Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo |
| 2004 | Marguerite Engberg & Tom Gunning | 1988 | Raymond Borde & George C. Pratt |
| 2003 | Elaine Burrows & Renée Lichtig | 1987 | Harold Brown & William K. Everson |
| 2002 | Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni | 1986 | Kevin Brownlow & David Gill |

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), fondatore del New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis è stato un archivist esemplare, un paladino della cultura del suo paese, profondamente consapevole del ruolo dei Maori, il popolo indigeno della Nuova Zelanda – e soprattutto era una persona di eccezionali doti umane.

XVI Conferenza

Donald Crafton: “Dal teatro allo schermo, e ritorno: la ricostruzione di Gertie (Winsor McCay, 1914)”

Lo storico del cinema d'animazione Donald Crafton, già docente alla University of Notre Dame, racconta il progetto di ricostruzione del capolavoro di Winsor McCay's nella sua versione originale per il palcoscenico. *Gertie* è il prodotto di un'epoca in cui cinema e teatro erano intimamente connessi fra loro. Gli spettacoli di vaudeville includevano di solito proiezioni di film; d'altro canto, i cinema presentavano spesso intermezzi dal vivo. Crafton ripercorre le fasi salienti del progetto di restauro da parte del National Film Board of Canada e della Cinémathèque québécoise, il cui obiettivo è stato quello di ripristinare l'intero film utilizzato da McCay per le sue esibizioni. (La ricostruzione del film, con un attore nel ruolo di Winsor McCay, è proiettata durante lo spettacolo *Winsor and Gertie*, presentato alle Giornate il 7 ottobre.)

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.

The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

2018 Lecture

Donald Crafton: “From Stage to Screen and Back Again: Reconstructing Winsor McCay's Gertie, 1914”

Animation historian Donald Crafton, retired professor from the University of Notre Dame, recounts the inspiration for reconstructing Winsor McCay's masterpiece in its original stage version. Gertie is a product of the time when motion picture and theater entertainments were still interchangeable. Vaudeville typically featured filmed “acts” and film exhibition still had a powerful live presence. He traces the work of the National Film Board of Canada and the Cinémathèque québécoise to create the film footage that McCay would have used in his act. (The reconstructed film, with an actor portraying McCay, will be included in the stage presentation Winsor and Gertie at the Giornate on 7 October.)

Precedenti relatori/Previous Lecturers: Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017).

COLLEGIUM 2018

Giunto alla ventesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come “dialoghi” nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le “reclute” non siano intimidite dagli “habitués”, ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio Crédit Agricole FriuliAdria: istituito nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 20th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited “scholarship” collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium’s aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world’s best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students’ curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio Banca Popolare FriuliAdria Crédit Agricole, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2018: Stephan Ahrens (DE), Albert Philip Antomattei (US), Marion Boulstreu (FR), Jaroslav Cibulka (CZ), Yuri Kim (KR), Lindsey Kurano (US), Kirk McDowell (US), Maral Mohsenin (IR), Esme Ojeda (US), Tzutsumantin Soto (MX), Andrea Viggiano (IT), Giovanna Ziello (IT).

THE 2018 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla sedicesima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati quest'anno sono **Ilya Poletaev** e **Nicholas Sosin**.

Ilya Poletaev, pianista, clavicembalista e fortepianista canadese nato in Russia, può vantare una multiforme carriera internazionale di solista, musicista da camera, esecutore di basso continuo e accompagnatore. Si è esibito in tutta Europa e in Canada, Israele, Stati Uniti e Russia con grande successo di critica; ha vinto il concorso pianistico internazionale Rina Sala Gallo nel 2008, il concorso Bach Leipzig nel 2010 e il concorso Enescu nel 2011. Attualmente è professore associato di pianoforte alla Schulich School of Music, McGill University, Montreal. Una sua biografia completa è reperibile all'indirizzo www.ilyapoletaev.com

Nicholas Sosin, pianista/chitarrista/compositore/cantante, si è esibito al MoMA, alla Early Girl Farm di Isabella Rossellini, al Cinema Ritrovato di Bologna, al festival musicale All My Friends Are Stars di Göteborg in Svezia, alla Tarrytown Music Hall, alla Scandinavia House, al Metrograph, alla FIAF e in altre sedi. Ha collaborato con Joanna Seaton e Donald Sosin, i due famosi musicisti specializzati nel cinema muto che tra l'altro sono i suoi genitori. È anche un esperto fotografo e cineasta. Si può seguire il suo complesso reggae/hip hop All My Friends Are Stars su Instagram [@allmyfriendsarestars](https://www.instagram.com/allmyfriendsarestars)

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein. – NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Now in their 16th year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.

*This year's participants are **Ilya Poletaev** and **Nicholas Sosin**.*

Ilya Poletaev, Russian-born Canadian pianist, harpsichordist, and fortepianist, leads a multifaceted international career as a keyboard soloist, chamber musician, continuo player, and accompanist. He has performed across Europe, Canada, Israel, the United States, and Russia to critical acclaim, winning the Rina Sala Gallo International Piano Competition in 2008, the Bach Leipzig Competition in 2010, and the Enescu Competition in 2011. He is currently Associate Professor of Piano at the Schulich School of Music, McGill University, Montreal. For full bio see www.ilyapoletaev.com

Nicholas Sosin is a pianist/guitarist/composer/singer who has performed at MoMA, Isabella Rossellini's Early Girl Farm, Bologna's Cinema Ritrovato, The All My Friends Are Stars Music Festival in Gothenburg, Sweden, Tarrytown Music Hall, Scandinavia House, Metrograph, FIAF, and others. He has worked with the noted silent film musicians Joanna Seaton and Donald Sosin, who happen to be his parents. He is also an accomplished photographer and filmmaker. You can follow his reggae/hip hop band All My Friends Are Stars on Instagram [@allmyfriendsarestars](https://www.instagram.com/allmyfriendsarestars)

The Otto Plaschkes Gift The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein. – NEIL BRAND, DAVID ROBINSON



Beauty's Worth

Un film di Robert Vignola (1922) musicato dal vivo da Zerorchestra

PRE - APERTURA XXXVII EDIZIONE LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

Una iniziativa di

ZERORCHESTRA



www.zerorchestra.com

Venerdì 5 ottobre 2018, ore 20.45

Teatro Zancanaro, Sacile

Ingresso libero

Stephen Horne partitura, direzione e pianoforte

ZERORCHESTRA

Francesco Bearzatti sax e clarinetto Luca Colussi batteria
Luca Grizzo percussioni ed effetti sonori Didier Ortolan clarinetti e sax
Gaspere Pasini sax Romano Todesco contrabbasso
Luigi Vitale vibrafono e xilofono

In apertura proiezione del film **Love** (1919)
di Roscoe Arbuckle accompagnato dall'Orchestra Giovanile
dell'Istituto Comprensivo "Paolo Brugnacca" di Sacile

In collaborazione con



effenove

Con il sostegno di





Captain Salvation, 1927: William Daniels, Lars Hanson. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)



EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

Serata inaugurale/Opening Night

CAPTAIN SALVATION (La nave dei galeotti) (US 1927)

REGIA/DIR: John S. Robertson. SCEN: Jack Cunningham, dal romanzo *di/from the novel* by Frederick William Wallace (1925). DID/TITLES: John Colton. PHOTOG: William Daniels. MONT/ED: William Hamilton. SCG/DES: Cedric Gibbons, Leo E. Kuter. COST: André-ani. ASST DIR: Millard K. Wilson. FOTO DI SCENA/STILLS PHOTOG: Ruth Harriet Louise. CAST: Lars Hanson (*Anson Campbell*), Marceline Day (*Mary Phillips*), Pauline Starke (*Bess Morgan*), Ernest Torrence (*capitano/Captain*), George Fawcett (*Zeke Crosby*), Sam De Grasse (*Peter Campbell*), Jay Hunt (*Nathan Phillips*), Eugenie Besserer (*Mrs. Buxom*), Eugenie Forde (*Mrs. Bellows*), Flora Finch (*Mrs. Snifty*), James Marcus (*vecchio lupo di mare/Old Sea Salt*). PROD: Hunt Stromberg, Cosmopolitan Productions. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 14.05.1927. COPIA/COPY: 35mm, 7342 ft. (orig. 7395 ft.), 89' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Warner Bros., Burbank, CA.; Packard Humanities Institute, PHI Stoa Film Lab, Santa Clarita, CA.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Partitura/Score: Philip C. Carli.

Esecuzione dal vivo/Performed live by: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Philip C. Carli.

Il momento più straordinario di *Captain Salvation* si ha assai presto, quando, dopo un naufragio, il seminarista Anson Campbell (Lars Hanson) sottrae la prostituta Bess Morgan (Pauline Starke) alla crudeltà della sua bigotta cittadina. Egli la porta a casa propria rianimandola con delicatezza, ma lei teme ci sia un secondo fine. “Anche il mio patrigno mi ha aiutata una volta”, gli dice con sprezzo. “Per fortuna il bambino è morto!” Poi si ripete: “Lo capisci? Per fortuna il bambino è morto, maledizione!”

Sono battute che hanno ancor oggi una carica sconvolgente – dopo tutto questo è un film M-G-M del 1927. Il critico francese Jean George Auriol ne fu così colpito da citare queste parole in un articolo sul potere delle didascalie ben scritte rispetto ai dialoghi del sonoro (*La Revue du Cinéma*, 15 ottobre 1929). I meriti del film vanno ben oltre la sua franchezza, il che rende la sua scarsa notorietà piuttosto sconcertante, specialmente considerando gli apprezzamenti della critica dell'epoca. Alfred Greason ('Rush.') di *Variety* scrisse: “Nel dettaglio

The most extraordinary moment in Captain Salvation occurs early on, when divinity student Anson Campbell (Lars Hanson) rescues prostitute Bess Morgan (Pauline Starke) from the cruelty of his puritanical town following a shipwreck. He brings her back to his home and gently revives her, but she's suspicious of his motives. “My step-pa helped me once,” she scornfully tells him. “A good thing the baby died!” Then she repeats herself: “Do you understand – damn good thing the baby died!”

The lines still have the power to shock – this is an M-G-M film from 1927, after all. French critic Jean George Auriol found the words so strong that he quotes them in an article about the power of well-written intertitles over dialogue in sound films (La Revue du Cinéma, 15 October 1929). The film's strengths go far beyond its frankness, which makes its relative obscurity perplexing, especially given the praise heaped on it upon its release. Variety's Alfred Greason (“Rush.”) wrote, “in details of



Captain Salvation, 1927: John S. Robertson, Lars Hanson. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

dell'ambientazione, nella composizione degli sfondi, nella delicatezza dell'effetto fotografico, il film è impeccabile." Il *Philadelphia Tribune* si spinse a definirlo "una delle vette drammaturgiche dell'anno. Una pellicola che stimola la mente e fa battere il cuore".

La M-G-M acquisì i diritti del romanzo di Frederick William Wallace pochi mesi dopo la sua pubblicazione nel 1925, incaricando Kate Corbaley dell'adattamento e Lorna Moon della stesura dello scenario. Questi trattamenti, attualmente conservati presso la Margaret

settings, composition of backgrounds, delicacy of photographic effect, the film is flawless." The *Philadelphia Tribune* was even more effusive: "one of the finest dramatic achievements of the year. It is a photoplay that will cause your brain to tingle and your heart to throb."

M-G-M purchased the rights to Frederick William Wallace's 1925 novel within months of its publication, turning it over to Kate Corbaley for the adaptation and Lorna Moon for the



Captain Salvation, 1927. (Coll. Jay Weissberg)

Herrick Library di Los Angeles, si discostano parecchio dal romanzo, ma il produttore Hunt Stromberg non ne fu soddisfatto e affidò la sceneggiatura a Jack Cunningham, che aveva appena scritto *The Black Pirate* (*Il pirata nero*). Nella sua prima nota a Stromberg, in data 27 ottobre 1926, Cunningham spiega come la strada migliore sia quella di “uno studio caratteriale, elevando ciò che è ora narrativo a drammaturgia”. Due mesi e nove trattamenti più tardi, Stromberg intervenne con decisione suggerendo sagacemente a Cunningham di concentrarsi

scenario. *These treatments, now housed at the Margaret Herrick Library in Los Angeles, differ significantly from the book, but producer Hunt Stromberg wasn't happy with their direction and gave script duties to Jack Cunningham, who had recently completed The Black Pirate. Cunningham's initial note to Stromberg, on 27 October 1926, lays out his ideas: "we will find our best method of attack along the lines of a character study, heightening what is now narrative to drama...."*



Captain Salvation, 1927: Lars Hanson, Pauline Starke. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

sull'esplorazione psicologica dei personaggi in modo che le simpatie del pubblico fossero saldamente dalla parte di Anson e Bess. Le parole di lei sul bambino morto compaiono soltanto nella versione finale dello script, consegnato nel maggio del 1927, ed è possibile che siano opera dell'autore delle didascalie John Colton, noto soprattutto per l'adattamento teatrale del romanzo di W. Somerset Maugham, *Rain* (*Pioggia*). Altra aggiunta tardiva fu la rivendicazione femminista di Bess ("Non ho diritto alcuno sul mio corpo?") quando viene minacciata dal viscido capitano interpretato da Ernest Torrence.

Reginald Barker fu il primo regista associato al progetto, poi toccò a George Hill, finché nel dicembre del 1926 venne ingaggiato John S. Robertson (1878-1964), parrebbe grazie all'ottimo lavoro svolto per *Annie Laurie*. Quanto a Lars Hanson, sembra sia stato scelto ai primi di febbraio del 1927 (lo stesso mese in cui iniziarono le riprese) in



Captain Salvation, 1927: Pauline Starke. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Two months and nine treatments later, Stromberg stepped in with razor-sharp discernment, suggesting Cunningham spend more time developing the characters' psychology so audience sympathy falls squarely with both Anson and Bess. Her lines about the dead baby only appear in the final script, submitted in May 1927, and may come from title writer John Colton, best known for the stage adaptation of W. Somerset Maugham's novel Rain. Also late in the writing stage was the addition of her feminist cry, "Ain't I a right to my body?" when menaced by Ernest Torrence's sleazy ship captain.

Reginald Barker was first attached as director, and then George Hill, before John S. Robertson (1878-1964) was hired in December 1926, reportedly on the strength of his work on Annie Laurie. Lars Hanson appears to have been cast in early

base al saggio consiglio dato da Cunningham a Stromberg: “Dobbiamo assicurarci che a fare ‘Captain Salvation’ sia un attore con la prestanza e le capacità istrioniche necessarie per reggere sette rulli di pellicola.” Di certo avevano trovato l'uomo giusto. La M-G-M puntava evidentemente a una produzione di prestigio, avendo impegnata una troupe di 75 persone e avendo noleggiato per le scene in mare la *Santa Clara*, una nave a quattro alberi risalente al 1876. Cedric Gibbons e Leo E. Kuter disegnarono le scenografie che evocavano la cittadina sul mare di Maple Harbor, nel Massachusetts, mentre gli esterni furono girati sull'isola di Catalina.

Il direttore della fotografia William Daniels, l'operatore preferito di Greta Garbo, fece meraviglie – c'è una scena con luce notturna che ricorda *Flesh and the Devil* (*La carne e il diavolo*) – e Millard K. Wilson, che era stato aiuto regista di Victor Sjöström in *He Who Gets Slapped* (*Quello che prende gli schiaffi*), svolse le stesse mansioni per Robertson. La connessione scandinava non è casuale. È stato Philip Carli a farmi notare per primo la notevole influenza di Sjöström su *Captain Salvation*. Le suggestive scene di ambientazione costiera vantano una meticolosa attenzione agli effetti di luce e la presenza del mare è magnificamente calibrata per fondersi allo stato emotivo dei personaggi. Robertson era inequivocabilmente ispirato nella maniera in cui gioca con sfondo e primo piano, mentre la cinepresa di Daniels si produce in esaltanti virtuosismi tra le cime della nave. Le somiglianze formali con il cinema scandinavo sono così pronunciate che un articolo del 1931 su Hanson (*Les Dimanches de la Femme*, 11 gennaio) cita *Captain Salvation* come l'ultimo film svedese dell'attore prima del trasferimento in America.

Dal punto di vista tematico, il film riesce miracolosamente ad essere religioso con intelligenza, senza derive predicatorie e senza sentimentalismi. Anson perde la fede a causa dell'intolleranza di chi lo circonda e la ritrova grazie alla prostituta Bess, la cui bontà rimane intatta a dispetto delle circostanze. Nella sua recensione per *Variety*, Greason, chiaramente commosso, osserva: “Questo è il primo film venuto all'attenzione di chi scrive in cui la religione formale è rivendicata come alto tema drammaturgico ... Il risultato sarà quello di creare un sentimento positivo in tutto il paese tra coloro i quali si sono dimostrati francamente ostili al cinema per via di quella tendenza, reale o immaginaria, a trattare in modo leggero certe convenzioni della nostra società.”

Le Giornate esprimono la loro profonda gratitudine per la sua eccezionale collaborazione a Patrick Loughney del Packard Humanities Institute: dopo aver trovato gli elementi originali del film, ha realizzato un restauro con cui abbiamo l'onore di aprire il festival e che si addice magnificamente alla ricca e sensibile partitura di Phil Carli. – JAY WEISSBERG

*February 1927 (the same month filming started), fulfilling Cunningham's wise advice to Stromberg, “we must be assured that ‘Captain Salvation’ is to be handled by an actor who is personably as well as histrionically capable of carrying seven reels of picture.” They certainly found their man. M-G-M clearly wanted this to be a prestige production, assigning a crew of 75 and hiring the Santa Clara, an 1876 four-masted ship, for the scenes at sea. Cedric Gibbons and Leo E. Kuter designed evocative sets for the seaside town of Maple Harbor, Massachusetts, and locations were filmed on Catalina Island. Cinematographer William Daniels, Garbo's cameraman, worked his magic – there's a nighttime lighting scene that recalls *Flesh and the Devil* – and Millard K. Wilson, assistant director on Victor Sjöström's *He Who Gets Slapped*, fulfilled the same role for Robertson.*

*The Scandinavian connection isn't casual, and it was Philip Carli who first brought to my attention Sjöström's striking influence on *Captain Salvation*. Atmospheric coastal scenes boast meticulous attention to effects of light, and the sea's presence is beautifully calibrated to elide with the emotional states of the characters. Robertson was unmistakably inspired in how he plays with distance and foreground, and Daniels' camerawork exhibits a virtuosity within the ship's rigging that's as exciting as it is beautiful. The film's formal similarities to Scandinavian cinema are so pronounced that a 1931 article about Hanson in *Les Dimanches de la Femme* (11 January) claims *Captain Salvation* was the actor's last Swedish film before coming to the United States.*

*Thematically, the film pulls off the miracle of being intelligently religious without preachiness or sentiment. Anson loses his faith because of the bigoted people around him, and regains it thanks to prostitute Bess, whose goodness remains intact despite circumstances. *Variety*'s Greason was clearly moved in his review, noting, “This is the first picture that has come to this writer's attention in which formal religion is vindicated as a high dramatic motif... What it will do is to create good will throughout the country among those people who have been frankly hostile to ‘movies’ because of a tendency, real or imagined, to deal frivolously with certain conventions of society.” *The Giornate* is deeply grateful for the exceptional assistance of Patrick Loughney and the Packard Humanities Institute, who located the original elements and ensured a restoration befitting the festival opening and Philip Carli's rich and sensitive score. – JAY WEISSBERG*

A colpi di note / Striking a New Note – 12

Progetto a cura di / A project by Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di / with the support of Crédit Agricole FriulAdria.

Uno speciale ringraziamento agli amici della Lobster Films. / Very special thanks to Lobster Films.

Scuole partecipanti / Participating schools: Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini - Scuola secondaria di 1° grado “Pier Paolo Pasolini”, direzione/conductor: Patrizia Avon (*The Scarecrow*); Istituto Comprensivo Pordenone Centro - Scuola secondaria di 1° grado “Centro Storico”, direzione/conductor: prof. Maria Luisa Sogaro (*The Paleface*).

THE SCARECROW (US 1920)

REGIA/DIR, SCEN: Buster Keaton, Eddie Cline. PHOTOG: Elgin Lessley. TECH. DIR: Fred Gabourie. CAST: Buster Keaton (*bracciante/farmhand*), Sybil Seely (*la figlia del fattore/the farmer's daughter*), Joe Roberts (*bracciante/farmhand*), Eddie Cline (*camionista/truck driver?*), Joe Keaton (*fattore/farmer*), Luke the Dog. PROD: Joseph M. Schenck, Comique Film Corporation, Inc. DIST: Metro Pictures.

COPIA/COPY: DCP, 18'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Nel marzo 1917 Buster Keaton visitò per pura curiosità lo studio cinematografico di Roscoe Arbuckle, e vi rimase per quasi tre anni. Gettando alle ortiche una promettente carriera nel vaudeville, accettò uno stipendio di 40 dollari alla settimana per lavorare nel cinema, imparare il mestiere e, con il tempo, diventare il partner creativo di Arbuckle nella produzione di una trionfale serie di cortometraggi comici.

Nel 1920, però, Arbuckle passò a recitare nei lungometraggi della Paramount. Il produttore della coppia, Joseph M. Schenck, fondò allora una nuova società e sistemò Keaton in uno studio tutto per lui: l'antico Lone Star Studio di Chaplin, ove questi aveva realizzato la suprema serie di produzioni Mutual. Keaton non rimase soddisfatto del proprio primo film, *The High Sign*, e lo mise da parte per sei mesi. Dopo un'interruzione necessaria per far fronte all'impegno di recitare in un lungometraggio della Metro, *The Saphead*, fece ritorno per girare in successione il capolavoro senza tempo *One Week* e una delle sue comiche più cupe e violente, *Convict 99*.

The Scarecrow, che è il film successivo, si riallaccia in qualche modo ai precedenti due rulli di Arbuckle: è suddiviso infatti in due episodi pressoché indipendenti. Il primo ci presenta una delle prime case meccanizzate di Keaton, che Buster condivide con il corpulento Joe Roberts, e che si burla dell'automazione fordista e dell'edilizia post-bellica, tesa a economizzare gli spazi. “Tutte le stanze di questa casa stanno in una stanza sola”: il grammofono si converte in un fornello a gas; un sistema di fili e carrucole eroga alimenti dalla ghiacciaia e condimenti dal soffitto; un trenino corre sul tavolo trasportando i panini e il burro. Dopo il pasto le stoviglie spariscono e il ripiano del tavolo viene appeso alla parete, rivelando sul lato di sotto una scritta (“Cos'è una casa senza una mamma”). La vasca da bagno si rovescia su un lato e si trasforma in un divano, mentre l'acqua si svuota nella pozzanghera delle papere attraverso un'apertura nel legno. Il letto viene tirato su e convertito in un organo.

Nella seconda metà Buster e Joe escono di casa per dirigersi al villaggio, ove rivaleggiano aspramente contendendosi le attenzioni della figlia del fattore; Buster fugge da un cane (è Luke, il bull terrier di Arbuckle, in una partecipazione speciale) che ha la schiuma alla bocca perché ha

In March 1917 Buster Keaton called into Roscoe Arbuckle's film studio out of pure curiosity, and remained there for almost three years. Throwing up an auspicious vaudeville career, he took a salary of \$40 dollars a week to work in pictures, learn the craft, and in time to become Arbuckle's creative partner in the production of a triumphant series of comedy shorts.

*In 1920, however, Arbuckle moved on to act in features for Paramount. Their producer Joseph M. Schenck thereupon set up a new company and established Keaton in his own studio – formerly Chaplin's Lone Star Studio, where his supreme series of Mutual productions had been made. Keaton's first production, *The High Sign*, disappointed him, and he shelved it for half a year. After an interruption to fulfil a contract to act in a Metro feature, *The Saphead*, he returned to make in succession the enduring masterpiece *One Week*, and one of his darkest and most violent comedies, *Convict 99*.*

The Scarecrow, which followed, was something of a throw-back to earlier Arbuckle two-reelers, in that it divides into two nearly independent episodes. The first introduces one of Keaton's earliest mechanized houses, which Buster shares with big Joe Roberts, and which has fun with Fordian automation and current space-saving post-war housing. “All the rooms in this house are in one room”: the gramophone is convertible into a gas stove; a series of pulleys and strings produces comestibles from the icebox and condiments from the ceiling; a little train runs up and down the table conveying rolls and butter. After the meal, all the eating equipment hides away, and the table-top is hung on a wall to reveal a text (“What is home without a mother”) on the verso. The bath is turned on its side and becomes a sofa as the water empties through a trap into the duck pond. The bed tips up and converts to an organ.

In the second half, Buster and Joe leave their house for the village, where they battle fiercely over their rivalry for the farmer's daughter, and Buster flees a dog (a guest appearance by Arbuckle's pet bull terrier Luke) who is foaming at the mouth

trafugato una torta alla panna. Avendo perso gli abiti per colpa di una trebbiatrice, Buster è costretto a rubare quelli dello spaventapasseri che dà il titolo al film, prendendone poi il posto. L'inseguimento finale, a cavallo, in moto e persino nell'acqua, è incalzante e impeccabile. È possibile che nelle copie superstiti del film manchi la scena che avrebbe chiarito a quale nefando scopo Big Joe acquisti un paio di stampe e articoli per il primo soccorso (che gli tornano comunque utili quando viene investito da un furgone). – DAVID ROBINSON

La musica Il cortometraggio del 1920 *The Scarecrow* (Lo spaventapasseri), diretto da Buster Keaton e Eddie Cline, viene rimusicato dall'orchestra e dal coro della scuola secondaria "P. P. Pasolini" con brani originali, swing, blues che richiamano il periodo storico di realizzazione del film, ma anche trascrizioni di autori classici quali Pëtr Il'ič Čajkovskij e Dmitrij Šostakovič.

L'esordio, dopo un soffuso inizio di archi e fiati, ci porta nella casa monolocale dove vivono i due amici, rivali in amore. La prima colazione rappresenta la scena più divertente del film ed è caratterizzata da un rassicurante valzer ottocentesco.

Le acrobazie virtuosistiche del violino accompagnano l'inseguimento del cane che, dopo varie peripezie, farà amicizia con il protagonista Buster Keaton. Il furbo contadino, nella scena finale, riuscirà a scappare con la sua amata, dopo un'esilarante fuga. La scena è accompagnata dal canone vocale-strumentale in stile blues, con chitarra elettrica e batteria. Un crescendo che si conclude con il travolgente matrimonio dei due innamorati.

Le musiche originali e le trascrizioni sono composte da Patrizia Avon, maestro concertatore; maestro del coro: Laura Martin.

PATRIZIA AVON

after stealing a cream pie. Having been stripped of his clothes in a harvester, Buster is obliged to steal the clothes and take the place of the scarecrow of the title. The final trajectory, by horse, motorcycle, and water, is fast and faultless. Surviving prints of the film may lack a scene which would have explained Big Joe's nefarious purpose in buying crutches and surgical supplies (which nevertheless come in handy when he is hit by a truck). – DAVID ROBINSON

The music The 1920 short *The Scarecrow*, directed by Buster Keaton and Eddie Cline, is set to music by the orchestra and choir of the P. P. Pasolini secondary school, with original swing and blues pieces that recall the period in which the film was made, plus transcriptions from classical compositions by Tchaikovsky and Shostakovich. Following a suffused introduction with strings and woodwind, the film begins in the one-room house shared by two friends who are rivals in love. The breakfast scene, the funniest in the film, is characterized by a reassuring 19th-century waltz.

The acrobatic virtuosity of a violin accompanies the chase of the dog who, after various adventures, eventually makes friends with Buster. In the final sequence the clever farmhand manages to elope with his sweetheart after a hilarious escape. The scene is accompanied by a vocal-instrumental canon, in blues style, with electric guitar and drums. A crescendo culminates in the whirlwind wedding of the two lovers.

The original music and transcriptions were composed by conductor Patrizia Avon; the choir is led by Laura Martin.

PATRIZIA AVON

THE PALEFACE (US 1922)

REGIA/DIR, SCEN: Buster Keaton, Eddie Cline. PHOTOG: Elgin Lessley. TECH. DIR: Fred Gabourie. CAST: Buster Keaton (il viso pallido/*The Paleface*), Virginia Fox (la fanciulla indiana/*Indian Maiden*), Joe Roberts (il capo indiano/*Indian Chief*). PROD: Joseph M. Schenck, Comique Film Corporation, Inc. DIST: First National. COPIA/COPY: DCP, 24'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Più di qualsiasi altro cortometraggio dello studio Keaton, *The Paleface* anticipa la portata, la spettacolarità e l'impronta documentaristica di *The General* (Come vinsi la guerra) e *Our Hospitality* (Accidenti, che ospitalità!). Per di più, è un western le cui simpatie vanno senza riserve ai nativi americani, anche se essi minacciano la vita dell'eroe bianco.

Come in *Our Hospitality*, la storia inizia con una scena di morte violenta. Il film si apre con l'immagine di un accampamento indiano nei pressi di un lago e la didascalia "Nel cuore del West, gli Indiani vivono pacificamente", seguita immediatamente dalle parole "Ma poi arrivarono gli squali del petrolio per rubare le loro terre". Mentre i dirigenti della società petrolifera Western Oil Land Leasing Co., seduti nelle loro poltrone di pelle, si consultano amabilmente, uno degli agenti della società uccide un indiano che esce dall'Ufficio fondiario governativo, impugnando orgoglioso il contratto d'affitto per la riserva della sua tribù. Entrata in possesso del contratto, la Western Oil Land

More than any other of the Keaton studio shorts, *The Paleface* looks forward to the scope, spectacle, and documentary recreation of *The General* and *Our Hospitality*. It is moreover a Western whose sympathies are wholly with Native Americans, even though the white hero's own life is imperiled by them.

Like *Our Hospitality*, the story is launched with a scene of violent death. The film opens with a landscape of an Indian encampment beside a lake and the title, "In the heart of the West, the Indian of today dwells in simple peace," only to be followed immediately by "But there came then a group of oil sharks to steal their land." While the directors of the Western Oil Land Leasing Co. confer decorously in their leather armchairs, one of their agents kills an Indian as he leaves the Government land office proudly bearing the lease for his tribe's reservation.

Leasing Co. cerca immediatamente di cacciare gli indiani; comprensibilmente, questi giurano di uccidere il primo uomo bianco che entrerà nella riserva: avviene che costui sia un innocente cacciatore di farfalle, provvisto di retino e di un inconfondibile cappello con corona bassa. Prendono così l'abbrivio trama, comicità, spettacolo, con Buster che negozia abilmente i suoi rapporti con questa tribù e con quella rivale – i cui membri sono facilmente distinguibili poiché, come informa la didascalia, “si sono rovinati giocando a strip poker” – e lo conduce in battaglia contro gli squali del petrolio. *The Paleface* è la più vivida anticipazione delle sovrumane imprese fisiche dei grandi lungometraggi. Una scivolata sempre più veloce lungo un ghiaione con 45 gradi di pendenza, filmata in un'unica inquadratura, culmina in un salto mortale da un dirupo a un albero. Più notevole ancora è l'attraversamento di un burrone montano su un ponte sospeso, che ha perduto quasi tutte le doghe di barile che ne formavano la passerella; ne restano una dozzina appena, e quindi Buster deve procedere togliendo la dogha su cui è appena passato, per sistemarla davanti a sé. Alla fine risolve la situazione tuffandosi da un'altezza di venti metri nel torrente sottostante. Keaton ha già intrapreso il mestiere di realizzare l'impossibile. – DAVID ROBINSON

La musica Ancora una volta... Buster! C'è poco da fare, è e rimarrà, per sempre, il nostro preferito. Il film è stato scelto dai ragazzi, dopo il corso teorico a Cinemazero, tra una rosa di 4 corti selezionati tra quelli che non avevamo affrontato nelle scorse edizioni e, di stretta misura, ha prevalso *The Paleface*. È un film straordinario e ci ha offerto la possibilità di lavorare sulla musica in modo interessante soprattutto per gli allievi di classe prima. Abbiamo rielaborato alcuni temi di grandi musicisti con alcune citazioni popolari per connotare il contesto narrativo. Il primo tema, in realtà, è geograficamente assai distante dai nativi americani, ma musicalmente plausibile: “Pentatonic Tune” di Béla Bartok, dal primo volume di *For Children*. Ne offriamo una versione particolarmente percussiva per caratterizzare la tribù di cui Buster entrerà a far parte. Il secondo tema, “Pagiacci” dall'op. 39 di Dmitri Kabalevskij, sottolinea ironicamente gli “squali del petrolio” e, come il primo, ritorna anche in forma variata nel corso del film. L'entrata in scena di Buster Acchiappafarfalla è un duetto di flauti cui gradualmente si uniscono gli altri strumenti e prende spunto da un altro brano di Kabalevskij, “Saltellando”. Dopo il primo tentativo di rogo del nostro eroe, abbiamo rivisitato due pezzi di Nino Rota, “Salti e giochi” e “L'acrobata”, per sottolineare l'incalzare degli eventi evitando uno schema troppo ripetitivo. L'ultimo tema che definisce l'appartenenza di Buster alla tribù e la conclusione del film, è una ninna nanna Lakota, che abbiamo arrangiato mettendo in risalto il timbro nostalgico della fisarmonica e dei flauti. – MARIA LUISA SOGARO

With the lease in their possession, the Western Oil Land Leasing Co. instantly seek to evict the tribe. Reasonably, the tribe vows to kill the first white man who enters the reservation, and this turns out to be an innocent butterfly collector, with his net and an unmistakable flat hat.

So the story, comedy, and spectacle are launched, as Buster juggles his relationships with this tribe and their rivals – readily distinguishable since, says the title, “They went broke playing strip poker” – and leads them into battle with the oil sharks. The Paleface is the most vivid anticipation of the superhuman physical feats of the great features. An accelerating slide down a 45-degree gravel slope is filmed in one continuous shot and climaxed with a death-defying leap from a cliff into a tree. More remarkable is the crossing of a mountain chasm on a suspension bridge which has lost all but a dozen of the barrel staves that once formed its floor, so that Buster must constantly take the last stave from behind him and set it in front. The final escape from this predicament is a dive down a 60-foot chasm into a mountain stream. Keaton is already in the business of realizing the impossible. – DAVID ROBINSON

The music Once again... Buster! There's no way around it, he is and always will be our favourite. The film was chosen by the youngsters, at the end of the theory course at Cinemazero, from a shortlist of four shorts selected from among those not dealt with in previous editions; *The Paleface* won, by a narrow margin. This extraordinary film gave us the chance to work on the music in a way which particularly interested the first class. We reworked some themes by great composers, including popular quotations to shape them to the narrative. While geographically far removed from Native Americans, the first theme is musically plausible: Béla Bartok's “Pentatonic Tune”, from the first volume of *For Children*. Our version particularly emphasizes the percussive element to characterize the tribe which Buster joins. The second theme, “Clowns”, from Dmitry Borisovich Kabalevsky's Op. 39 [24 Pieces for Children], ironically underscores the oil sharks, returning, like the first theme, in different variations during the course of the film. The entry of Buster the Butterfly Hunter is a flute duet progressively augmented by the other instruments, and takes as its starting point another children's piece by Kabalevsky, “Jumping”. After the first attempt to burn our hero alive, we revisit two pieces by Nino Rota, “Salti e giochi” and “L'acrobata” (*Jumps and Games, and The Acrobat*) [from Sette pezzi difficili per bambini, 1971], to reflect the acceleration of events while avoiding an excessively repetitive pattern. The final theme, representing Buster's belonging to the tribe and the end of the film, is a Lakota lullaby, which we have arranged to emphasize the nostalgic timbre of the accordion and flutes. – MARIA LUISA SOGARO

Anteprima mondiale / *World premiere***WINSOR AND GERTIE**

Spettacolo teatrale di/A *play* by Donald Crafton. *Cast*: Anthony Lawton (*Winsor McCay*), John Kaufmann (*Robert McCay; The Annunciator*). Partitura orchestrale/ *Orchestral score*: Gabriel Thibaudeau. Musiche aggiuntive/*Additional music*: Max Hoffmann, "The Gertrude Hoffmann Glide" (1912).

Prima di Wallace e Gromit, prima di Mickey e Minnie, perfino prima che esistessero i cosiddetti "cartoni animati", c'era Winsor McCay con il suo dinosauro, Gertie. Ho scritto *Winsor and Gertie* allo scopo di introdurre McCay al pubblico di oggi, presentando i retroscena nell'attività dell'artista e spiegando l'importante ruolo del *vaudeville* nella preistoria del cinema di animazione. Lo spettacolo, della durata di circa 45 minuti, è una ricostruzione dell'allestimento teatrale originale del 1914. Esso include interpreti dal vivo e materiale filmico restaurato dal National Film Board of Canada e dalla Cinémathèque québécoise allo scopo di ricreare lo spettacolo originale di McCay. Preparatevi a un viaggio verso gli inizi del ventesimo secolo, e ad essere ammaliati da un dinosauro da leggenda! – DONALD CRAFTON

La musica Quale musica potrebbe essere stata eseguita per il cartone animato di un dinosauro nel 1914? Chissà, magari un misto di foxtrot e di canzoni popolari dell'epoca. Il mio punto di partenza è stato perciò "Gertrude Hoffmann Glide", un ragtime del 1912 composto da Max Hoffmann. Poiché lo spettacolo doveva essere presentato in numerosi teatri, ho scritto una partitura agile, vivace, adatta a una piccola orchestra di teatro del primo Novecento: pianoforte, percussioni, basso, violino, e qualsiasi altro strumento disponibile. E ora, tutti a ballare il Gertie Glide! – GABRIEL THIBAudeau

Before there was Wallace and Gromit, or Mickey and Minnie, and even before there was something called "movie cartoons," there was Winsor McCay and his dinosaur Gertie. I have written Winsor and Gertie to introduce new audiences to McCay, revealing the background of the cartoonist's artistry and highlighting the important role of vaudeville performance in the early history of animated cartoons. This 45-minute production includes a reconstruction of the 1914 original stage presentation. It combines live action and classic film footage restored by the National Film Board of Canada and the Cinémathèque québécoise to re-create McCay's act. Prepare to be transported back to the early 20th century, and to be enchanted by a legendary dinosaur! – DONALD CRAFTON

The music *What could have been the music for an animated dinosaur in 1914? Probably a mix of the foxtrot and popular songs of the era. So I am using as a basis the 1912 ragtime "Gertrude Hoffmann Glide," by Max Hoffmann. As this show would have been presented in many different venues, I wrote a score that is clear, lively, and suitable for a small theater-orchestra of that period: piano, drum, bass, violin, and any additional musical forces available. So let's swing to the Gertie Glide! – GABRIEL THIBAudeau*

Film proiettati nel corso della pièce teatrale / *Films projected as part of the play Winsor and Gertie*:

WINSOR MCCAY, THE FAMOUS CARTOONIST OF THE N.Y. HERALD AND HIS MOVING DRAWINGS

[Little Nemo / Winsor McCay, il celebre vignettista del New York Herald e i suoi disegni animati] (US 1911)

ANIMAZIONE, DISEGNI/ANIM, DRAWINGS: Winsor McCay. *CAST*: Winsor McCay, John Bunny, Maurice Costello. *PROD*: Vitagraph Corporation of America. *USCITA/REL*: 08.04.1911. *COPIA/COPY*: DCP, 10'30" (da/from 35mm, 788 ft., 20 fps); *did./titles*: ENG. *FONTE/SOURCE*: Cinémathèque québécoise, Montréal.

GERTIE [Gertie the Dinosaur / Gertie il dinosauro] (US 1914)

REGIA/DIR, ANIM: Winsor McCay. *FONDALI, ASSIST./BACKGROUND TRACING & ASSISTANCE*: John A. Fitzsimmons. *COPIA/COPY*: 35mm, 900 ft., 8' (16 fps); *senza didascalie/no intertitles*. *FONTE/SOURCE*: Cinémathèque québécoise, Montréal.

Ricostruzione di Gertie / Gertie reconstruction (spettacolo di vaudeville e film/*vaudeville performance and film*, 2018):

RICOSTRUZIONE DELL'ANIMAZIONE/ANIM. RECONSTRUCTION: National Film Board of Canada/Office national du film du Canada.

PROD: National Film Board of Canada & Cinémathèque québécoise, con il sostegno di/*with the support of* University of Notre Dame. *PROD*: Michael Fukushima (National Film Board of Canada), Marcel Jean (Cinémathèque québécoise). *EXEC. PROD*: Donald Crafton, Marco de Blois, David L. Nathan.

Film e documenti a cura della/*Films and documents curated by* Cinémathèque québécoise. Sostegno economico alla ricerca/*Research funding*: University of Notre Dame. Soggetto, ricerche e prototipo animato per il "bis"/*Concept, analytic research, and animation prototype for the Encore*: David L. Nathan.

Direttore tecnico dell'animazione/*Anim. tech. dir*: Éloi Champagne; simulazione animata/*forensic anim*: Luc Chamberland; simulazione di restauro/*forensic restoration*: Sylvie Marie Fortier. Uno speciale grazie a/*Special thanks*: Éléphant: The Memory of Quebec Cinema/La mémoire du cinéma québécois.



Winsor McCay, c.1913 (Courtesy of Kim Pedersen). Gertie the dinosaur, disegno originale / original drawing, ca. 1913. (Courtesy of John Canemaker)

I documenti d'archivio e le copie di film dell'animatore Winsor McCay furono depositate alla Cinémathèque québécoise di Montréal durante i suoi esordi negli anni Sessanta. I materiali in nitrato si trovano oggi presso la Library and Archives of Canada a Ottawa, dove sono stati scannerizzati a 2K nel 2017. Gli esemplari di *Gertie* ivi conservati sono copie della versione adattata dalla Box Office Attractions di William Fox nel dicembre 1914 a scopo di distribuzione nei cinema. Questa ricostruzione, effettuata in collaborazione con il Gertie Project, è stata intrapresa allo scopo di ricostruire come il film dev'essere stato presentato al pubblico durante il 1914 (cioè prima dell'uscita della versione Fox) in quanto parte dello spettacolo *vaudeville* di McCay. Per questa occasione, le immagini dal vero contenute all'inizio e alla fine della versione Fox sono state rimosse, al pari delle didascalie contenenti la narrazione "fuori campo" di McCay. La maggior parte dei precedenti tentativi di restaurare *Gertie* si era fermata a questo punto. Un simile processo di restauro "a ritroso" presenta tuttavia alcuni problemi. Ad esempio, al momento di inserire le didascalie, i montatori della Fox avevano tagliato diversi fotogrammi in corrispondenza di ogni giuntura. In diversi punti del film, lunghe sequenze di disegni sono anch'esse andate perdute.

L'intento originale del progetto era quello di seguire il suggerimento da parte di David Nathan di inserire nuove scannerizzazioni dei disegni originali di McCay al posto del materiale perduto. Ciò è stato possibile grazie all'esistenza di numerosi fogli. Negli altri casi in cui i disegni non erano disponibili, un animatore del National Film Board of Canada ha ricreato i fotogrammi mancanti. La differenza principale fra la nuova versione e quella Fox è la ricostruzione di una sequenza di "bis" che era andata perduta. Il ritorno di *Gertie* sullo schermo per un secondo applauso è confermato da testimoni diretti dell'epoca, fra

The archival documents and prints from animator Winsor McCay were delivered to the Cinémathèque québécoise in Montréal in its inaugural years in the 1960s. The nitrate film prints now reside in the Library and Archives of Canada in Ottawa, where in 2017 they were scanned at 2K resolution. The prints of Gertie preserved there are copies of the version adapted for movie-theater distribution by William Fox's Box Office Attractions in December 1914. This reconstruction, in collaboration with the Gertie Project, was initiated with the goal of simulating how the film would have played to original audiences throughout 1914, before the Fox release, as part of McCay's vaudeville stage routine. In this reconstruction, live-action footage that begins and ends the Fox version was removed. The intertitles representing McCay's offscreen narration were also cut out. This is where most contemporary attempts to reconstruct Gertie end. There are problems, however, with this reverse engineering approach. Namely, when the Fox editors inserted their titles, they removed multiple frames with each splice. There are several places where long sequences of drawings are lost.

The project's original intention was to follow up on David Nathan's suggestion to substitute new scans of McCay's original artwork for the missing material. This was done using many surviving drawings. In other instances, however, where no replacement drawings have been located, a National Film Board of Canada animator recreated the missing in-between frames. The major departure from the Fox version is the reconstruction of a lost encore sequence. Gertie's return for a curtain call is confirmed by eyewitness accounts, including

i quali l'animatore Émile Cohl. Il risultato finale del progetto consiste in otto minuti ininterrotti di animazione, in tutto e per tutto simili alle copie che McCay ricevette dal laboratorio di stampa nel 1914.

Una nota sul titolo. Poiché McCay aveva integrato i disegni animati al proprio spettacolo teatrale, che gli annunci di vaudeville descrivevano – talora con lievi varianti – come “Winsor McCay and his Moving Pictures” (“Winsor McCay e le sue immagini animate”), il film non aveva alcun nome preciso. Solo nel momento in cui la Fox aggiunse un titolo di testa e registrò il film all'ufficio del *copyright* in quanto opera a sé stante che la pellicola si chiamò finalmente *Gertie* (non *Gertie the Dinosaur*, come si dice di solito). – DONALD CRAFTON

that of animator Émile Cohl. The final reconstruction is 8 minutes of uninterrupted, smooth-flowing animation that looks much as it did when McCay obtained his prints from the lab in 1914.

A note on the title: Because McCay integrated the animated footage into his live stage performance, usually called some variant of “Winsor McCay and his Moving Pictures” on vaudeville bills, the film did not have its own title. It was only when Fox added the main title card and copyrighted the freestanding film that it became Gertie (and not as popularly called, Gertie the Dinosaur). – DONALD CRAFTON

Il centenario della Grande Guerra / The Great War – 100 Years

NOTE DAL FRONTE: MUSICA, PAROLE E IMMAGINI DELLA GRANDE GUERRA

Notes from the Front: Music, Words, and Images of the Great War

Concerto-spettacolo/Multimedia concert; prima rappresentazione/first performance: Spilimbergo, “Le Giornate della Luce”, 12.06.2016.

MUS: Francesco Bearzatti, Angelo Comisso, Romano Todesco. COORD. ARTISTICO/ARTISTIC COORD: Romano Todesco. ARRANGIAMENTI/ARRANGEMENTS: Zerorchestra. VOCE RECITANTE/RECITER: Sandro Buzzatti. TESTI/TEXTS, CONS./HISTORICAL CONS: Lucio Fabi. ESTRATTI DA/EXCERPTS FROM: *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (Luca Comerio, IT 1916); *In trincea* (Luca Comerio, IT 1917); *Das zerstörte Görz* [Gorizia distrutta/Gorizia destroyed] (Sascha Film, AT 1916); *Les Annales de la Guerre n. 8* (Luca Comerio, IT 1917); *[L'avanzata delle forze armate]* (Sascha Film, AT 1918); *[Grado, Udine]* (Sascha Film, AT 1918); *[Antologia della Grande Guerra: Verdun; Piave]* (1918); *La battaglia dall'Astico al Piave* (Silvio Laurenti Rosa; Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano, IT 1918); *Ingresso degli italiani a Trento e a Rovereto* (Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano, IT 1918); *Primo omaggio di Trieste liberata al suo Re* (Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano, IT 1918); *US Army Activities in Italy during World War I* (US 1918). COPIA/COPY: DCP, 76', did./titles: ITA, GER, FRA, ENG. FONTE/SOURCE: Cinemazero, Pordenone

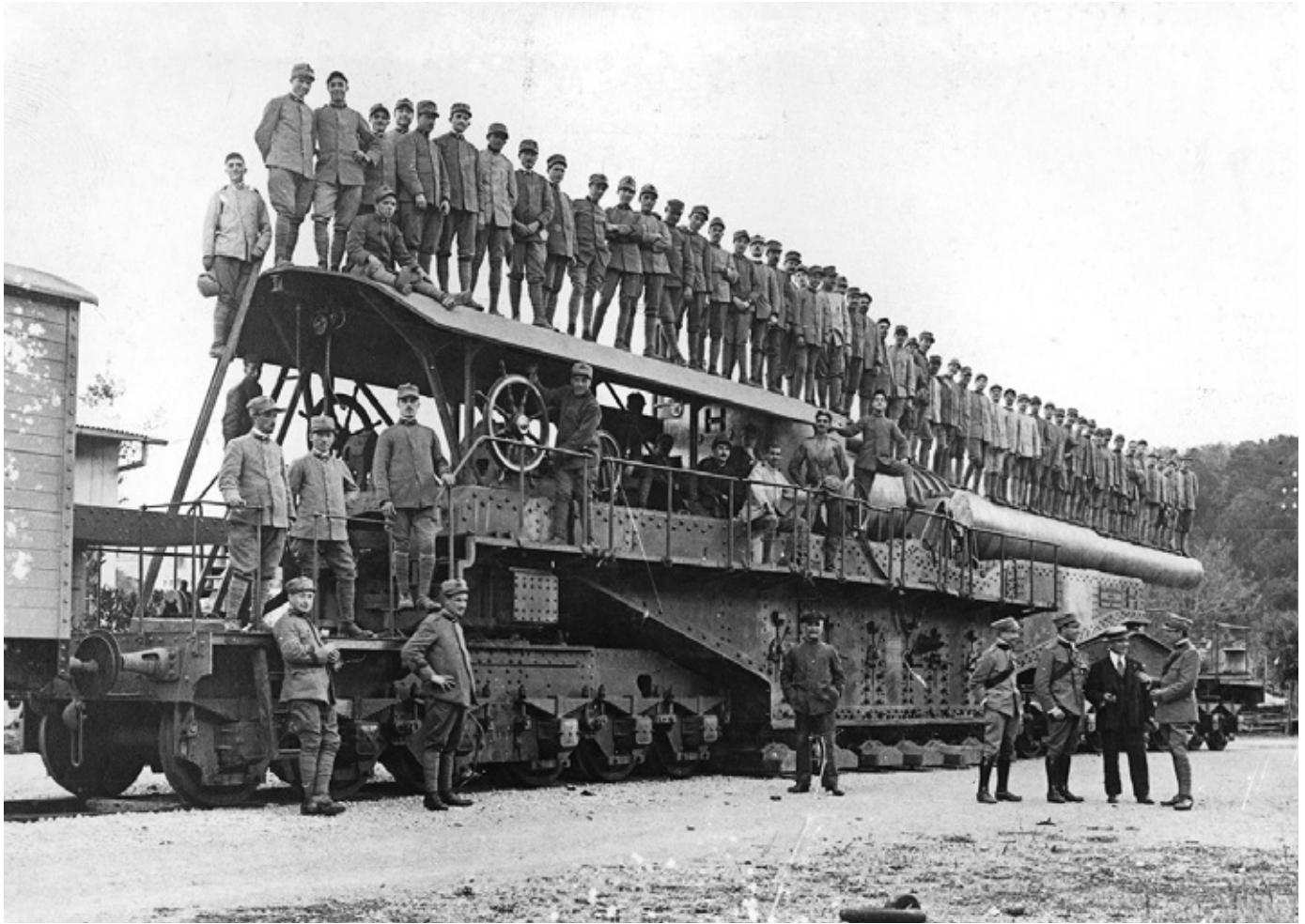
Accompagnamento musicale dal vivo eseguito da Zerorchestra / Live musical accompaniment performed by Zerorchestra: Francesco Bearzatti (sax tenore/tenor saxophone; clarinetto/clarinet), Mirko Cisilino (tromba/trumpet, flicorno/flügelhorn, trombone), Luca Colussi (batteria/drums); Angelo Comisso (pianoforte/piano); Luca Grizzo (percussioni/percussion, effetti sonori/sd. effects), Didier Ortolan (clarinetto basso/bass clarinet), Gaspare Pasini (sax soprano, contralto, baritono/soprano, alto, baritone saxophone); Romano Todesco (contrabbasso/double bass, fisarmonica/accordion), Luigi Vitale (vibrafono/vibraphone, xilofono/xylophone).

Il progetto *Note dal fronte* si segnala per l'originale e innovativo approccio multidisciplinare che assembla l'arrangiamento di canzoni popolari di guerra e motivi inediti della Zerorchestra con una rassegna cronologicamente completa e tematicamente esaustiva di pellicole girate “dal vero” da operatori italiani, austro-ungarici e americani, cui fa da contrappunto la lettura di diari di soldati degli eserciti impegnati nel conflitto. Le diverse fonti – musicali, filmiche, autobiografiche – si fondono in un unico prodotto emozionale, che nello stesso tempo narra e documenta gli eventi bellici, ammonisce sugli stili della propaganda, ne consente il confronto con i racconti dei militari, rimanda con taglio contemporaneo alle musiche popolari dell'epoca.

Il risultato è un concerto-spettacolo sulla Grande Guerra vissuta e raccontata dai suoi protagonisti, soldati dalle differenti divise schiacciati nelle trincee del fronte italo-austriaco, dalle montagne dell'Adamello alle trincee carsiche, dall'Alto Isonzo al fiume Piave. Uomini in uniforme e civili sono al centro dell'attenzione, storie ed esempi

Notes from the Front is a project distinguished by its original and innovative multi-disciplinary approach, which assembles arrangements of popular war songs of the period and original new music by Pordenone's Zerorchestra with a chronologically complete, thematic review of film footage shot dal vero (“from life”) in war zones by Italian, Austro-Hungarian, and American cameramen. The visual material is set against readings of extracts from diaries kept by soldiers from the two armies. The various sources – musical, cinematic, and autobiographical – are combined to create a unique emotional experience, which simultaneously recounts the war, sheds light on propaganda techniques, compares them with soldiers' accounts, and puts a modern slant on the music of the time inspired by the war.

The result is a multimedia concert evoking the Great War as it was actually lived and recounted by its leading protagonists – the men in different uniforms crammed in the trenches on the Italian-Austrian front, from the Adamello mountains to the Carso (Karst plateau), from the



Fotografia ufficiale dell'Esercito italiano, 1915: soldati in posa su un cannone da 381 su affusto ferroviario. / Official Italian Army photograph, 1915: soldiers posing on a 381-mm cannon mounted on a gun carriage. (Coll. Lucio Fabi)

concreti delle conseguenze di quella guerra definita “grande”, che è all’origine dei conflitti e delle ideologie di un secolo di sangue, il Novecento, da cui ancora non riusciamo a staccarci.

L’impostazione divulgativa e didattica di *Note dal fronte*, adatta all’intrattenimento ma anche e soprattutto a favorire la conoscenza degli eventi storici e dei fattori umani e sociali del conflitto, ha determinato la suddivisione cronologico-tematica dei materiali filmici selezionati – tutti appartenenti al fondo sulla Grande Guerra della Cineteca del Friuli.

Il montaggio dei materiali filmici è stato accompagnato da un’accurata scelta di testi diaristici di ufficiali e soldati che illustrano il pensiero dei protagonisti degli eventi raffigurati nelle immagini cinematografiche. Queste ultime riflettono necessariamente “l’occhio ufficiale”

Upper Isonzo Valley to the river Piave. Soldiers and civilians take centre stage with their stories and concrete examples of the consequences of the war termed “Great”, a war which remains at the origins of the conflicts and ideologies of a century of blood, the 20th, which we are still unable to put behind us.

The project’s educational approach takes it beyond entertainment, to spread awareness of the historical events and the human and social factors of the war. This determined the chronological and thematic outline of the film material, a range of newsreels selected from the collections of the Cineteca del Friuli that illustrate the stages of the war.

The film material assembled in Notes from the Front is accompanied by a careful selection of excerpts from the diaries of officers and enlisted men



In trincea, Luca Comerio, 1917; [Antologia della Grande Guerra: Verdun; Piave], 1918: ingrandimenti di fotogramma / *frame enlargements*. (La Cineteca del Friuli)

del conflitto, costituiscono una efficace arma della propaganda di guerra, ma nel confronto con la cruda realtà, testimoniata da diari e lettere di uomini coinvolti direttamente nel conflitto, disvelano le ragioni recondite della propaganda e fanno risaltare l'esperienza diretta di chi, a stretto contatto con il fuoco, la paura e la morte, non intende misconoscere la realtà in cui si trova a vivere e soffrire. Le diverse testimonianze autobiografiche, interpretate dall'attore Sandro Buzzatti, provengono dall'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano (Arezzo) e dall'archivio privato del curatore scientifico del progetto. – LUCIO FABI

La musica Il progetto per *Note dal fronte* ha costretto, per la prima volta, Zerorchestra a realizzare un accompagnamento musicale non partendo da composizioni originali bensì attingendo dal ricchissimo repertorio – sia popolare che d'autore – ispirato e composto negli anni del primo conflitto mondiale 1915-1918. Canzoni che rispondevano all'esigenza di alleviare la frustrazione della guerra di posizione, del distacco dalle famiglie, della paura della morte, della rabbia per una guerra tanto sanguinosa quanto incomprensibile. Sentimenti che ritroviamo in canzoni come *O Gorizia tu sei maledetta* o altre che oggi fanno parte del repertorio dei canti di montagna come *Ta-pum*, *Ai preat e Monte Canino*. Altre che rispondevano invece a necessità più militari come *La leggenda del Piave* o *Monte Grappa tu sei la mia Patria*, scritte entrambe nell'estate del 1918, per sostenere e incoraggiare i soldati italiani a resistere agli attacchi austro-ungarici. I brani sono stati smontati e ricomposti in un arrangiamento dai suoni indubbiamente contemporanei da Angelo Comisso e Francesco Bearzatti, mentre Romano Todesco ha sapientemente riannodato in un unico disegno i tanti fili musicali citati nello score. – PIERO COLUSSI



that bear witness to the thoughts of the soldiers represented on film. The medium of cinema necessarily reflects “the official eye” of the conflict, an effective weapon of wartime propaganda. But the diaries and letters written by men directly involved in the fighting serve to disclose the ulterior motives behind the propaganda, and highlight the firsthand experiences of those who, living with fear and death in the line of fire, had no intention of distorting the circumstances of the brutal reality they lived and suffered. The sources for the autobiographical accounts – read by actor Sandro Buzzatti – are the National Diary Archive in Pieve Santo Stefano (Arezzo) and the personal collection of the project’s curator. – LUCIO FABI

The music *The project Notes from the Front has for the first time ever compelled the Zerorchestra to devise a musical accompaniment consisting not of original compositions but instead drawing on a rich repertoire of both popular and serious music, inspired by and composed in the years of Italy’s participation in the First World War, 1915-1918. Songs that reflected a need to relieve the frustrations of trench warfare, the separation of families, the fear of death, and rage against a war as bloody as it was incomprehensible. Sentiments like those found in songs like “O Gorizia tu sei maledetta” (O Gorizia, You Are Cursed), or others which are now part of the mountain tradition, like “Ta-pum”, “Ai preat” (I Prayed), and “Monte Canino” (Mount Canino). Others reflected needs that were more military, such as “La leggenda del Piave” (The Legend of the Piave) and “Monte Grappa tu sei la mia Patria” (Mount Grappa, You Are My Homeland), both of which were written in the summer of 1918 to raise the morale of the Italian troops and encourage them to resist the Austro-Hungarian offensive. The pieces have been deconstructed and recomposed in a decidedly contemporary-sounding arrangement by Angelo Comisso and Francesco Bearzatti, while Romano Todesco has deftly woven the score’s many musical threads into a single design. – PIERO COLUSSI*

IMPROMPTU (ES 2017)

REGIA/DIR: María Lorenzo. PROD: Enrique Millán. MUS: Frédéric Chopin, esecuzione di/performed by Isaac István Székely (piano).
COPIA/COPY: DCP, 11'12", col.; did./titles: CAT/ENG. FONTE/SOURCE: María Lorenzo.

Agli albori del ventesimo secolo, i pionieri di ogni parte del mondo facevano a gara per conquistare e diffondere l'arte delle fotografie animate; in questa competizione il Cinématographe dei fratelli Lumière ebbe la meglio su altre invenzioni i cui nomi evocavano, come gli dei, un potere esercitato sugli esseri viventi: la cronofotografia di Étienne-Jules Marey, il kinetoscopio di Dickson e Edison, il zoopraxiscopio di Eadweard Muybridge e molte altre.

Ancor oggi, le invenzioni e le apparecchiature del pre-cinema continuano a ispirare molti cineasti, che le inseriscono nei propri film, nelle performance presso le gallerie d'arte, negli spettacoli multimediali. *Impromptu*, il mio cortometraggio animato, è un omaggio alle origini del cinema reso attraverso i suoi dimenticati padri e le sue dimenticate madri. Il cinema infatti non è mai stato l'invenzione di una sola persona, né di due, bensì di molti pionieri che alla fine del diciannovesimo secolo vi hanno contribuito con le proprie idee e innovazioni. Più specificamente, *Impromptu* è un omaggio al periodo di fine secolo, alle muse che ispirarono i pionieri – come Loïe Fuller, Carmencita e Annabelle – e al fascino esercitato dal movimento in sé.

Impromptu è un gioioso interludio in cui il passato emerge in tutti suoi sgargianti colori, per stimolare l'immaginazione e suscitare un senso di nostalgia. Il processo creativo che vi sta dietro mi ha portata a intrecciare i differenti linguaggi dell'animazione con cinque temi musicali di Chopin, per esplorare la poesia alla base dello score.

Volutamente, ciascun segmento animato di *Impromptu* è concepito a partire da una premessa, suggerita dalle caratteristiche dei temi musicali chopiniani. Il primo segmento, "Preludio", ci riporta alla magia del fenachistoscopia, uno dei primi apparecchi ottici, inventato simultaneamente da Joseph Plateau e Simon von Stampfer nel 1832. Il secondo movimento, "Serpentina", utilizza cronofotografie di Muybridge, Ottomar Anschütz e Marey e film girati presso lo studio Black Maria per ricreare una vivace danza. La terza parte, "Volti", raccoglie 300 ritratti animati per evocare i *portraits vivants* di Georges Demeny, cercando di ottenere un movimento continuo o un rapporto tra essi. La quarta parte, "L'uomo sul treno", è ispirata alla misteriosa scomparsa, avvenuta durante un viaggio in treno, del pioniere del cinema Louis LePrince, che nel 1888 registrò scene dal vero su strisce di carta. Da ultimo, "L'onda" suggerisce il movimento del mare, partendo da una riduzione astratta e geometrica per culminare alla fine nel realismo, in un omaggio al primo film cronofotografico di Marey, *La vague* (L'onda), presentato nel 1891 nella *Revue Générale des Sciences*.

Nel 2018 *Impromptu* è entrato tra i finalisti dei Premi Goya assegnati dall'Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. È stato prodotto con la collaborazione dello studio Pterodactyl e della Universitat Politècnica de València. – MARÍA LORENZO

At the turn of the 20th century, pioneers around the world competed to conquer and spread the art of animated photographs; in this pursuit, the Lumières' Cinématographe prevailed over other inventions whose names evoked, like the gods, power over the living: Étienne-Jules Marey's Chronophotography, Dickson and Edison's Kinetoscope, Eadweard Muybridge's Zoopraxiscope, and many others.

Today pre-cinema inventions and devices continue to inspire many filmmakers, who incorporate them into their movies, performances at galleries, or multimedia shows. My animated short film Impromptu is a tribute to the origins of film through its forgotten parents, for cinema never was the invention of a single person, nor of two, but of many pioneers who contributed their ideas and innovations in the late 19th century. Most particularly, Impromptu is an homage to that fin-du-siècle period, to the pioneers' female muses – such as Loïe Fuller, Carmencita, and Annabelle – and to the fascination with movement itself.

Impromptu is a joyful interlude where the past emerges in full colour and excites the imagination, stimulating a feeling of nostalgia. The creative process behind Impromptu has led me to combine different languages of animation with five musical themes by Chopin, to explore the underlying poetry of the score.

*Intentionally, each animated segment from Impromptu is conceived from a premise, suggested by the characteristics of Chopin's music themes. The first segment, "Prelude", brings back the magic of the Phenakistoscope, an early animation device invented simultaneously by Joseph Plateau and Simon von Stampfer by 1832. The second movement, "Serpentine", takes chronophotographs by Muybridge, Ottomar Anschütz, and Marey, and early films recorded at the Black Maria studio, to recreate a lively dance. The third part, "Faces", reunites 300 portraits that move to evoke Georges Demeny's portraits vivants, looking for a continuous movement or relation between them. The fourth part, "The Man on the Train", is inspired by the mysterious disappearance on board a train of film pioneer Louis LePrince, who recorded live-action scenes on paper strips by 1888. To finish, "The Wave" suggests the movement of the sea, starting with an abstract, geometric reduction, eventually culminating in realism, as a tribute to Marey's first chronophotographic film, *The Wave* (*La Vague*), featured in 1891 in the *Revue Générale des Sciences*. *Impromptu* was shortlisted for the Spanish Academy of Film's Goya Awards in 2018. It was produced with the cooperation of the animation studio Pterodactyl and the Universitat Politècnica de València. – MARÍA LORENZO*



Impromptu, 2017. (María Lorenzo)

LE JOUEUR D'ÉCHECS (Il giocatore di scacchi/The Chess Player) (FR 1927)

REGIA/DIR: Raymond Bernard. SCEN: Raymond Bernard, Jean-José Frappa, dal romanzo di/based on the novel by Henri Dupuy-Mazuel (1926). PHOTOG: Joseph-Louis Mundwiller, Marc Bujard, Willy Faktorovich. SCG/DES: Jean Perrier, Eugène Carré; asst. René Renoux, Claude Bouxin. SPEC. EFF: W. Percy Day. COST: Eugène Lourié, realizzati da/executed by Maison Granier. ASST DIR: Jean Hémard, Lily Jumel. MUS: Henri Rabaud (1927). CAST: Charles Dullin (*barone/Baron von Kempelen*), Pierre Blanchar (*Boleslas Vorowski*), Edith Jehanne (*Sophie Novinska*), Pierre Batcheff (*principe/Prince Serge Oblomoff*), Camille Bert (*maggiore/Major Nicolaieff*), Marcelle Charles-Dullin (*Catherine II*), Armand Bernard (*Roubenko*), Jacky Monnier (*Wanda*), Alexiane (*Olga*), Pierre Hot (*re/King Stanislas*), James Devesa (*principe/Prince Orloff*), Fridette Fatton (*Pola*). PROD: Société des Films Historiques. DIST: Exclusivités Jean de Merly. RIPRESE/FILMED: 15.03.–31.10.1926 (studios Joinville, Billancourt; Ostrołęka [Poland], Fontainebleau, St. Moritz, Parc Monsouris [Paris]). USCITA/REL: 06.01.1927 (Salle Marivaux, Paris). COPIA/COPY: 35mm, 3363 m., 134' (16-25 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions, London.

Partitura/Score: Henri Rabaud (1927, Éditions Max Eschig, Paris); esecuzione/performed by: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Mark Fitz-Gerald.

La trionfale prima di *Miracle des loups*, all'Opera di Parigi nel novembre 1924, segnò uno spartiacque nella storia del cinema commerciale francese. Innescò la ripresa dei grandi film storici, smentendo l'accusa che i cineasti francesi mancassero dell'autentico spirito epico necessario per raccogliere la sfida dell'egemonia hollywoodiana e tedesca. L'apoteosi di questa nuova ondata fu ovviamente il *Napoléon* di Gance, la cui prima ebbe luogo anch'essa all'Opera di Parigi nell'aprile del 1927.

Miracle des loups segnò pure un cambio di rotta nella carriera del trentaquattrenne regista Raymond Bernard, che fino ad allora aveva realizzato eleganti film a basso costo tratti dai drammi e dalle commedie di suo padre, il drammaturgo Tristan Bernard. Di colpo Raymond Bernard divenne il “D. W. Griffith di Francia”, e poté considerare idee più ambiziose.

Il suo primo progetto dopo *Miracle des loups* doveva essere la versione cinematografica del grottesco romanzo storico di Victor Hugo *L'homme qui rit*, che egli intendeva sceneggiare, produrre e dirigere per una nuova compagnia, La Société Générale de Films. Il destino di questo film fu però messo in forse quando alla SGF venne proposto di salvare e finanziare il completamento del *Napoléon* di Abel Gance, che era stato interrotto per il fallimento del principale finanziatore tedesco. Bernard, con un raro gesto di abnegazione e solidarietà professionale, rinunciò di buon grado a *L'homme qui rit* per consentire a Gance di portare a termine il suo travagliato capolavoro.

Bernard tornò allora dai collaboratori che aveva sotto contratto per l'adattamento da Hugo – tra cui l'attore Charles Dullin, l'operatore Joseph-Louis Mundwiller e lo scenografo Jean Perrier – per dedicarsi a un nuovo affascinante progetto di Henri Dupuy-Mazuel, romanziere e fondatore della Société des Films Historiques, il quale aveva prodotto *Miracle des loups* nel quadro di una grandiosa impresa culturale e artistica: la divulgazione popolare della storia di Francia in una serie di 18 film. *Miracle des loups* era stato annunciato come il modello di tale serie.

Per ironia, *Le joueur d'échecs* non ha nulla a che fare con la storia francese. È una fantasia storica, collocata nella Polonia del diciottesimo secolo, al tempo dell'insurrezione contro l'occupazione russa

The triumphant premiere of Miracle of the Wolves at the Paris Opera in November 1924 was a watershed in French commercial cinema. It led to a second wind in large-scale historical films, giving the lie to claims that French filmmakers lacked a true epic spirit that could meet the challenge of Hollywood and German hegemony. The apotheosis of this new wave, of course, was Gance's Napoléon and its premiere at the same Paris Opera in April 1927.

Miracle of the Wolves marked a sea change in the career of its 34-year-old director Raymond Bernard, who until then had been making stylish, modest-budgeted films based on the melodramas and comedies of his playwright father Tristan Bernard. Suddenly, Raymond Bernard became the “D. W. Griffith of France,” and looked to more ambitious subjects.

His first project after Wolves was to be a screen version of Victor Hugo's grotesque historical romance, The Man Who Laughs, which he would write, produce, and direct for a new firm, La Société Générale de Films. But the film was imperiled when SGF was approached to salvage and finance the completion of Abel Gance's Napoléon, which had been shut down following the bankruptcy of its principal German backer. Bernard, in a rare display of professional solidarity and sacrifice, chose to graciously bow out of The Man Who Laughs so that Gance could finish his troubled masterpiece.

Instead, Bernard fell back on the collaborators he had under contract for the Hugo adaptation, notably actor Charles Dullin, cameraman Joseph-Louis Mundwiller, and production designer Jean Perrier, and agreed to undertake a fascinating new project from Henri Dupuy-Mazuel, novelist and founder of the Société des Films Historiques, who had produced Miracle of the Wolves as part of a grandiose cultural and artistic project, to popularize the history of France in a series of 18 films. Miracle of the Wolves had been announced as the template.

Ironically, The Chess Player had nothing to do with French history. It was a historical fantasy set in 18th-century Poland during the



Le Joueur d'échecs, 1927: Edith Jehanne. (Photoplay Productions, London)

di Caterina la grande. Dupuy-Mazuel, storico dilettante dotato di grande fiuto per la riscoperta di bizzarri aneddoti storici, era rimasto affascinato dall'enigmatica figura del barone Wolfgang von Kempelen, ingegnere di corte a Vienna, che trascorreva il tempo progettando automi a grandezza naturale nel suo straordinario laboratorio. Il suo capolavoro fu un automa giocatore di scacchi denominato "Il Turco", che egli portò in tournée in tutte le corti d'Europa, presentandolo come sensazionale curiosità scacchistica e opponendolo a una serie di avversari umani (tra cui numerosi monarchi europei). Tra le altre leggende fiorite intorno a Kempelen, c'era quella per cui egli avrebbe nascosto un patriota polacco ferito all'interno del Turco, per farlo uscire clandestinamente dal paese. Nell'immaginosa trama escogitata da Dupuy-Mazuel, il polacco ferito è un abilissimo giocatore di scacchi, trasportato a San Pietroburgo, dentro il Turco, per sfidare l'imperatrice di Russia. Quando l'automa smaschera Caterina (che imbroglia agli scacchi...) ella ordina di giustiziarlo per lesa maestà...

In *Le joueur d'échecs*, Bernard non è obbligato a mantenersi fedele alla storia francese, né alle convenzioni figurative del "Film d'Art," che avevano conferito alle scene di *Miracle des loups* girate in studio una certa teatralità da *tableau*. Questo film, invece, vibra di azione e di mistero dalla prima scena all'ultima. Anche rispetto ad altre stravaganze di quel periodo, si distingue per la virtuosistica miscela di intrigo storico, fantasia e realismo.

Le joueur d'échecs, che rimane uno dei film più sontuosi e spettacolari del decennio, fu girato agli studio Reservoir di Joinville, ove lo scenografo di Bernard, Jean Perrier, costruì circa 35 grandi set, tra cui spiccavano la facciata e il cortile del Palazzo d'inverno, che occupava 5.000 metri quadri di terreno nei pressi dello studio (solo il primo piano del palazzo fu effettivamente costruito; il resto si



Le Joueur d'échecs, 1927. (Photoplay Productions, London)

uprising against the Russian occupation of Catherine the Great. Dupuy-Mazuel, an amateur historian with a flair for unearthing the bizarre historical anecdote, became fascinated with the enigmatic figure of Baron Wolfgang von Kempelen, a Viennese court engineer whose hobby was designing life-size automata in his formidable laboratory. His masterpiece was the chess-playing automaton called "The Turk," which he toured throughout the courts of Europe as a chess sensation, pitting it against all human contenders (who included several European monarchs). One of the legends attached to Kempelen was that he had concealed a wounded Polish patriot inside the Turk to spirit him out of the country. In Dupuy-Mazuel's imaginative plotting the wounded Pole also happens to be a master chess player, who is brought to St. Petersburg inside the Turk to play against the Russian empress. When the automaton exposes Catherine as a cheat, she orders it to be executed for lèse majesté...

In The Chess Player, Bernard wasn't restricted by fidelity to French history or the pictorial conventions of the "Film d'Art," which had given studio scenes in Miracle of the Wolves a certain tableaux theatricality. Here, from first scene to last, it crackled with movement and mystery. Even compared to other period extravaganzas, it was unusual in its bravura mixture of historical intrigue, fantasy, and realism.

One of the most lavish spectacles of the decade, The Chess Player was shot at the Reservoir studios in Joinville, where Bernard's designer Jean Perrier constructed some 35 major sets, most impressively the façade and courtyard of the Winter Palace, which covered 5,000 square metres of land adjoining the studio. (Only the first story of the palace was actually built – the rest was

deve a W. Percy Day, mago del glass-shot).

Le riprese in esterni furono costellate da incidenti, il più spettacolare dei quali capitò quando venne filmata un'entusiasmante carica di cavalleria nel pianoro sabbioso di Łomża, in Polonia; per questa sequenza le autorità militari polacche avevano prestato a Bernard 1.500 ulani. Il primo reggimento di cavalleria sollevò un polverone tale, che le colonne successive non riuscirono a scorgere gli operatori, piazzati in vari punti della pianura. I tre operatori di Bernard e l'aiuto regista Jean Hémard furono travolti con le loro attrezzature. I primi comunicati stampa polacchi affermarono addirittura che erano stati tutti calpestati a morte. Ancora ad anni di distanza, Mundwiller avrebbe propinato ai suoi studenti della scuola di cinema IDHEC a Parigi aneddoti sul giorno in cui era stato investito dalla cavalleria polacca!

Insieme a *Michel Strogoff*, il kolossal rivale di Turžanskij interpretato da Ivan Mosjoukine, che aveva esordito a Parigi poche settimane prima, *Le joueur d'échecs* contribuì a creare un nuovo sottogenere di film di evasione ambientati nel mondo slavo, che sarebbe diventato popolarissimo nel cinema francese. Ma nonostante la sensazione destata dalla prima (galvanizzata dalla partitura originale composta da Henri Rabaud) e l'uscita nelle sale di prima visione, non corrispose alle attese dal punto di vista commerciale; forse fu l'insolito intreccio di elementi eroici e bizzarri a sconcertare il pubblico. Dieci anni dopo Jean Dréville tentò un remake che, nonostante la presenza di Conrad Veidt, risultò banale ed eccessivamente legato alla lavorazione in studio. – LENNY BORGER



Le Joueur d'échecs, 1927: Charles Dullin. (Photoplay Productions, London)

the work of glass-shot wizard W. Percy Day.)

Location shooting was fraught with accidents. The most spectacular involved the filming of a thrilling cavalry charge on the sandy plains of Łomża, Poland, for which Polish military authorities lent Bernard 1500 uhlans. The first regiment of horsemen raised so much dust that the following columns failed to see the cameramen stationed at various points along the plain. Bernard's three cameramen, along with his assistant director Jean Hémard, were knocked over, with their equipment. Early Polish news releases reported that they had all been trampled to death. Years later, Mundwiller would regale his students at the IDHEC film school in Paris with anecdotes about the day he was run over by the Polish cavalry!

The Chess Player contributed to creating the new escapist sub-genre of Slavic ambiance films, which were

now to be the rage in French films, along with the rival spectacular, Turžanskij's *Michel Strogoff* with Ivan Mosjoukine, which opened in Paris just weeks before *The Chess Player*. But despite a sensational premiere (electrified by Henri Rabaud's original score) and first-run release, it did not live up to commercial expectations. Perhaps the film's unusual mix of the heroic and the bizarre disconcerted audiences. Ten years later, Jean Dréville attempted a remake, which, despite Conrad Veidt's presence, proved too tame and studio-bound. – LENNY BORGER



JOHN M. STAHL

Programma a cura di / Programme curated by Bruce Babington, Charles Barr

In *The American Cinema*, il suo fondamentale volume del 1968, Andrew Sarris, genio indiscusso dell'*auteurism* hollywoodiano, definisce John M. Stahl una figura oscura ma interessante, collocandolo nella categoria "esoterismo espressivo". Ampliando il suo saggio nel 1980, Sarris rilevò che di tutta la lunga carriera di Stahl nel cinema muto sembrava essere rimasta un'unica traccia: il secondo ciak, diretto da lui, della scena d'amore all'aria aperta in *The Student Prince in Old Heidelberg* (1927) di Ernst Lubitsch; in realtà, questa attribuzione oggi non è più accettata.

L'opera di studiosi francesi come Jean-Loup Bourget (1985) e il gruppo di Bertrand Tavernier e Jean-Pierre Coursodon (1997) non ha dato altri frutti. Neppure il vasto tributo offerto nel 1999 a Stahl e all'intera sua carriera dal Festival del cinema di San Sebastián ha prodotto mutamenti sensibili, per quanto riguarda i film muti perduti.

Nel 2018, per fortuna, le cose sono assai cambiate. Dei 22 lungometraggi muti di Stahl che ci sono noti – contando come un'unica opera la serie a episodi su Lincoln – ne sono stati individuati almeno 12 in archivi britannici e americani. Parecchi film che si ritenevano perduti, come *The Song of Life* e *In Old Kentucky*, sono venuti recentemente alla luce presso la Library of Congress: è stato possibile produrne nuove copie in tempo per proiettarle alle Giornate e analizzarle nel contesto del nuovo libro su Stahl che abbraccia l'intera sua carriera, compreso l'intermezzo del 1927-1929 quando egli abbandonò la regia per assumere l'incarico di capo della produzione presso lo studio indipendente Tiffany-Stahl. Dei quasi 50 film, in gran parte muti, la cui produzione egli coordinò in tale veste, ne sopravvive circa la metà. Dei 20 film sonori che seguirono (nessuno dei quali è andato perduto), due sono stati proiettati al Cinema Ritrovato di Bologna nel 2016,

In 1968, in his landmark book The American Cinema, Andrew Sarris, presiding genius of Hollywood auteurism, saw John M. Stahl as an obscure but interesting figure, placing him in the category of "Expressive Esoterica". Expanding the essay in 1980, he noted that the only extant trace of Stahl's long silent career seemed to be his reshooting of the alfresco love scene in Ernst Lubitsch's The Student Prince in Old Heidelberg (1927); in fact, that attribution is now discredited. French analysts such as Jean-Loup Bourget (1985) and the team of Bertrand Tavernier and Jean-Pierre Coursodon (1997) hardly got any further. Even when a large-scale tribute to Stahl and his whole career was published in 1999 by the San Sebastian Film Festival, the situation looked little better in terms of the missing silents.

In 2018, happily, things are very different. Of Stahl's 22 known silent features – counting the multi-part Lincoln series as a single item – no fewer than 12 have been located in British and American archives. Several of the films previously presumed lost, such as The Song of Life and In Old Kentucky, have come to light only recently in the Library of Congress, enabling new prints to be made in time to be shown here, and meanwhile to be written about in the new book on Stahl that spans his whole career, including the non-directing interlude of 1927-1929 when he acted as Head of Production at the independent studio Tiffany-Stahl. Out of nearly 50 films, mostly silent, that he supervised there, around half survive. Of the 20 sound films that followed (none of them lost), two were shown at the Cinema Ritrovato festival in Bologna in 2016,



The Gay Deceiver, 1926, film ritenuto perduto/believed lost: Milt Harris, violinista della compagnia/the company violinist. (The Academy - Margaret Herrick Library)

e altri sei allo stesso festival nel giugno 2018, insieme a uno dei suoi primi film muti – *The Woman Under Oath* (1919) – che ha svolto così il ruolo di trailer per la retrospettiva di Pordenone. Qui potremo ammirare tutti gli altri film muti di Stahl ancora esistenti in forma completa, tranne due (*One Clear Call*, 1922, e *Why Men Leave Home*, 1924), circostanza che sicuramente propizierà ulteriori proiezioni e uscite in dvd.

La carriera registica di Stahl inizia nel 1914 con il film oggi perduto

and another six there in June 2018, along with one of his first silents, The Woman Under Oath (1919) – in effect a trailer for Pordenone’s silent retrospective. The showing here of all but two of the other complete surviving silents (One Clear Call, 1922, and Why Men Leave Home, 1924) will surely lead to further screenings and, indeed, DVD releases.

Stahl’s directing career began as deep in the silent era as 1914, with a now-lost film, A Boy and the Law, that carries

A Boy and the Law, privo di credit per la regia. In seguito egli se la attribui, e non gli fu mai contestata. La trama narra di un giovane ebreo russo che, per sfuggire alle persecuzioni, ripara in America, ove in un primo tempo si dà all'ozio e ad attività criminali, ma poi viene salvato dal giudice Willis Brown (che oltre a essere lo sceneggiatore e il produttore del film, nella vita reale fu effettivamente il fondatore del movimento delle "Città dei ragazzi") e diventa un rispettato cittadino. La somiglianza tra questa storia e l'origine russo-ebraica di Stahl è probabilmente casuale, ma lui stesso deve aver colto una forte corrispondenza con la sua vicenda personale. Il suo nome originario era Jacob Morris Strelitzsky; nato nel 1886 a Baku, era emigrato da bambino a New York (che non fosse nato in America si scoprì solo dopo la sua morte), e non è escluso che in gioventù abbia avuto anch'egli guai con la giustizia. Con il nuovo nome di John Malcolm Stahl, intraprese la carriera di attore teatrale e cinematografico, prima di passare alla regia. Come era avvenuto per *A Boy and the Law*, non figurò nei titoli neppure per la serie che seguì quel film: *The Lincoln Cycle*, scritta, prodotta e interpretata da un'altra figura creativa dominante, ossia Benjamin Chapin; anche quest'ultimo, come il giudice Brown, troppo pieno di sé per menzionare il proprio regista.

Scelto dall'attrice Grace Davison per dirigere, questa volta debitamente accreditato, *Wives of Men* (1918), film da lei interpretato e prodotto, Stahl girò, da allora al 1927, 19 lungometraggi muti, a un ritmo di due all'anno. I primi cinque furono realizzati per effimere case di produzione della East Coast, ma verso la fine del 1919 egli ottenne da Louis B. Mayer un contratto sulla West Coast. Dallo spostamento a Hollywood ebbe origine un intenso sodalizio con Mayer, che si protrasse per sette anni: Stahl divenne il principale regista della Mayer Productions, e grazie ai suoi primi successi gli fu affidata una troupe semi-autonoma; quando poi Mayer fondò, insieme ad altri, la M-G-M, anche Stahl passò a quello studio. I film girati prima del passaggio alla M-G-M furono distribuiti dalla potente First National Pictures Company, con un'intensissima ed efficace campagna pubblicitaria; la prima di *The Dangerous Age* (1923; ancor oggi risulta perduto) a Paterson nel New Jersey, divenne il simbolo di una pubblicità cinematografica asfissiante.

La stampa specializzata e i quotidiani dell'epoca offrono le prove dell'importanza – da lungo tempo dimenticata – che la figura di Stahl rivestiva negli anni Venti; dedicano infatti ampio spazio alla selezione del cast e alla realizzazione dei suoi film, citando spesso le sue opinioni. Benché Mayer guardasse con irritata impazienza ai meticolosi metodi di lavoro di Stahl, lenti e apparentemente dispendiosi, il rapporto fra i due si rivelò vantaggioso per entrambi; ma si guastò, sembra, quando Stahl, giunto alla M-G-M, si ritrovò a essere semplicemente uno dei tanti registi di fama in mezzo a tanti attori di fama. Nel 1927, dopo la morte della seconda moglie Frances Irene Reels, sceneggiatrice di alcuni dei suoi primi film, Stahl si spostò, non senza clamore pubblicitario, alla Tiffany-Stahl; nel 1929 tornò alla carriera di regista, girando i suoi primi film sonori alla Universal.

Due immagini di grande forza predominano nelle osservazioni dedicate

*no director credit; he later claimed it as his, nor was he contradicted. Its narrative centred on a Russian-Jewish youth who fled persecution to America, where, after shiftless criminal beginnings, he was rescued by the real-life founder of the "Boy Cities" movement, Judge Willis Brown, the film's writer and producer, and became a successful citizen. The consonance of this narrative with Stahl's own Russian-Jewish beginnings is probably accidental, but must have resonated powerfully with his own backstory. Born Jacob Morris Strelitzsky in 1886 in Baku, emigrating as a child to New York (the falsity of his claim to American birth was not uncovered till after his death), he may himself have been in trouble with the law in his youth. Under his new name of John Malcolm Stahl, he then pursued a career as a stage and then screen actor, before directing. As on *A Boy and the Law*, he was uncredited on the series that followed it, *The Lincoln Cycle*, which was written, produced, and starred in by another overbearing creative figure, Benjamin Chapin – like Judge Brown, too self-regarding to credit his director.*

*Chosen by the actress Grace Davison to direct, with proper credit, her production *Wives of Men* (1918), Stahl made 19 further silent features at a rate of two a year up to 1927. The first five were made for short-lived East Coast companies, but in late 1919 he was given a West Coast contract by Louis B. Mayer. This move to Hollywood resulted in seven years of close association with Mayer, as the leading director of Mayer Productions: he was rewarded for early successes with his own semi-autonomous unit, and then, after Mayer co-founded M-G-M, he moved to that studio. The pre-M-G-M films were distributed by the powerful First National Pictures Company, resulting in a barrage of effective publicity; the premiere of *The Dangerous Age* (1923; still lost) in Paterson, New Jersey, became a byword for saturation movie advertising.*

The trades and newspapers of the time show – what became forgotten later – just how important a figure in the 1920s Stahl was, with the casting and shooting of his films given extensive press coverage and his opinions often quoted. Despite Mayer's impatience with the slowness and perceived wastefulness of Stahl's meticulous directing methods, the relationship was beneficial to both, though it seems to have soured when Stahl moved to M-G-M, becoming just one of many star directors alongside many star actors. In 1927, following the death of his second wife Frances Irene Reels, screenwriter on some of his early films, Stahl moved with some publicity to Tiffany-Stahl; in 1929 he resumed his directing career, joining Universal to make his first sound films.

*Two strong narratives dominate the notes that follow on the silent films, most of them written about – here, and at greater length in the new book being presented at this year's *Giornate* – by modern commentators for the first time.*

qui di seguito ai film muti (molti dei quali sono stati commentati per la prima volta da studiosi moderni, qui, e più ampiamente nel nuovo libro che viene presentato alle Giornate di quest'anno). Nella prima immagine, che è quella condivisa dai suoi contemporanei, Stahl è il regista di melodrammi imperniati su figure femminili, che furono tra i primi a meritare la definizione di "film di donne". Tre dei quattro film che seguirono *Lincoln* si avvalgono di una grande diva del palcoscenico e dello schermo, Florence Reed, esaltata come "la più grande attrice d'America" per la sua carica emotiva: tale circostanza non solo procurò apprezzamento e pubblicità al giovane regista, ma inaugurò un modello che egli avrebbe portato avanti nei film successivi, e che traspare evidente nei titoli – in molti dei quali compaiono come protagoniste donne e mogli – oltre che nel casting. Dopo Florence Reed venne Mollie King, diva del teatro leggero di Broadway, e poi, dopo il trasferimento a Hollywood, Mildred Harris Chaplin e Anita Stewart; anche quando Stahl si fa più versatile e affronta nuovi generi – la satira (*The Wanters*), la commedia drammatica (*The Dangerous Age*), la commedia (*Why Men Leave Home*) e la commedia sentimentale (*Memory Lane*) – i film si caratterizzano per i ruoli che riservano a grandi attrici, come Ellen Terry nella penultima pellicola muta di Stahl, *The Lovers*, e le due successive mogli di King Vidor, entrambe in film che siamo in grado di mostrare: Florence Vidor (*Husbands and Lovers*) ed Eleanor Boardman (*Memory Lane*). In questa fase, tuttavia, i protagonisti maschili hanno a loro volta parti centrali, e non semplicemente di rincalzo: Lewis Stone (l'attore favorito di Stahl, che lo volle in sei suoi film), Lew Cody, Henry B. Walthall, Ramon Novarro. La reputazione di Stahl come regista di melodrammi sopravvisse all'apparente scomparsa dei suoi film muti; fu invece quasi completamente dimenticata la fama, di cui godeva a metà degli anni Venti (accanto a colleghi come Lubitsch e DeMille), quale maestro della commedia delle relazioni coniugali.

Il secondo elemento ricorrente nelle osservazioni sui singoli film riguarda il rapporto fra questi e i grandi melodrammi sonori girati da Stahl negli anni Trenta: *Back Street*, *Only Yesterday*, *Imitation of Life*, *Magnificent Obsession*, *When Tomorrow Comes*. Si può individuare un'evoluzione dalle forme di melodramma più antiche e più estreme a quelle più sottili che contraddistinguono i suoi film sonori, in particolare attraverso *Memory Lane* (1925). Ma questo paragone non deve andare a scapito dei primi film: sarebbe un errore leggerli al di fuori dei contesti e delle convenzioni del melodramma, che gli spettatori dell'epoca conoscevano e apprezzavano, in particolare le convenzioni riguardanti coincidenze, estreme ellissi narrative e rivelazioni di segreti familiari da lungo tempo sepolti.

Rivelazione di segreti: ecco un titolo adatto per questa rassegna su Stahl. Non sono solo stati recuperati molti suoi film muti ormai sconosciuti: il fatto che tutto ciò sia avvenuto così di recente, presso svariati archivi, significa che praticamente nessuno (neppure i curatori del volume) ha potuto vedere anche solo la metà dei film ora disponibili. Il pubblico di Pordenone avrà il felice privilegio di riscoprirli per primo esattamente un secolo dopo la proiezione, nel 1918, della prima pellicola recante il nome di John M. Stahl. – BRUCE BABINGTON

*The first sees him, as his contemporaries did, as a director of female-centred melodramas, some of the first to have attracted the name of "woman's film". Three of the four films after Lincoln centred on a major star both of theatre and film, Florence Reed, hyped as "America's greatest emotional actress": this not only gained recognition and publicity for the young director, but set in motion a pattern that continued through his later films, a pattern evident in their titles – so many of them foregrounding Women and Wives – as well as casting. After Reed came the lighter Broadway star Mollie King, and then, after the move to Hollywood, Mildred Harris Chaplin and Anita Stewart; even when Stahl became generically more mobile, e.g., with satire (*The Wanters*), comedy-drama (*The Dangerous Age*), comedy (*Why Men Leave Home*), and sentiment (*Memory Lane*), the films are characterized by their roles for major actresses, such as Ellen Terry in Stahl's penultimate silent *The Lovers*, and the successive wives of King Vidor, both of them in films that we are able to screen: Florence Vidor (*Husbands and Lovers*) and Eleanor Boardman (*Memory Lane*). By now, though, the male leads are more central than subsidiary: Lewis Stone (Stahl's favourite actor, cast in six films), Lew Cody, Henry B. Walthall, Ramon Novarro. While Stahl's reputation for melodrama survived the seeming disappearance of his silent films, what was almost wholly forgotten was his mid-1920s reputation, even in the age of his peers Lubitsch and DeMille, as a master of the comedy of marital relations.*

The second element that recurs in the notes on individual films is their relation to Stahl's major sound melodramas of the 1930s: Back Street, Only Yesterday, Imitation of Life, Magnificent Obsession, When Tomorrow Comes. A progression can be traced from the more extreme early melodramatics to the subtler forms of melodrama associated with those sound films – particularly through Memory Lane (1925). But this should not be at the expense of the early films: it would be a mistake to read them outside of the contexts and conventions of melodrama, well known to, and appreciated by, audiences of the time, in particular the conventions of coincidence, extreme narrative suppression, and revelations of buried family secrets.

The revelation of secrets: that is an apt term for this whole Stahl series. Not only has much of the long-unknown silent work been recovered; the fact that this has been so recent, retrieving films from a wide variety of archives, means that virtually no one, including the book's editors, has yet seen even half of those that are now brought together. It will be the happy privilege of Pordenone's audience to be the first to rediscover this set of films, precisely a century on from the screening in 1918 of the first production to bear the name of John M. Stahl. – BRUCE BABINGTON

THE LINCOLN CYCLE (US 1917)

orig. 10 ep.: My Mother, My Father, The Call to Arms, My First Jury, Tender Memories, A President's Answer, Native State, Down the River, The Slave Auction, Under the Stars.

2 ep. mancanti/missing: Down the River; The Slave Auction.

REGIA/DIR: Benjamin Chapin, [John M. Stahl]. SCENI: Benjamin Chapin, [Paul Bern, Monte Katterjohn, William B. Laub, Donald Buchanan]. FOTOG: [J. Roy Hunt, Harry Fischbeck, Walter Blakeley, ? Freyer]. CAST: Benjamin Chapin (*Abraham Lincoln*; *Tom Lincoln, suo padre/his father*; *Abraham Lincoln, suo nonno/his grandfather*), [Charlie Jackson (*Lincoln da piccolo/as a boy*), Madelyn Clare (*Nancy Hanks Lincoln, sua madre/his mother*), Alice Inwood, Florence Short, Joseph Monahan (*Willie Lincoln?*), John Stafford (*Carter?*)]. PROD: Benjamin Chapin, Charter Features Corp. USCITA/REL: 04-10.03.1917 (1 ep., Belasco Th., Washington, DC); 27.05.1917 (4 ep., Strand Th., New York); 11.02.1918 ("The Son of Democracy", 10 x 2-ri. ep., dist. Paramount); reissue 1921. COPIA/COPY: 8 ep., DCP (da/from 35mm): My Mother (25'49"), My Father (25'59"), The Call to Arms (26'08"), My First Jury (28'35"), Tender Memories (28'53"), A President's Answer (24'36"), Native State (29'56"), Under the Stars (27'18"); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

The Lincoln Cycle è considerato oggi la più antica opera di John Stahl a noi pervenuta, ma all'epoca in cui uscì nelle sale venne completamente identificato con Benjamin Chapin, attore famoso per aver impersonato sul palcoscenico Abraham Lincoln. Chapin non solo si attribuì la sceneggiatura, la produzione e la regia della serie, ma giunse al punto di eliminare i nomi degli altri attori che vi apparivano insieme a lui. Egli aveva concepito l'idea di estendere il proprio marchio al campo cinematografico già nel 1913, e l'anno successivo fondò la Charter Films per produrre *The Lincoln Cycle*; non doveva trattarsi di un singolo lungometraggio, bensì di una serie di narrazioni concatenate la cui complessità strutturale, a dire di Chapin, si ispirava al ciclo wagneriano dell'*Anello del Nibelungo*. I vari episodi autonomi non si sarebbero collegati cronologicamente, come in un serial, bensì tematicamente, per affrontare tutti un problema centrale: se Abraham Lincoln era stato il più grande presidente degli Stati Uniti d'America, quali erano state le esperienze formative per lo sviluppo della sua personalità dal punto di vista sociale, etico e politico?

In un periodo in cui cortometraggi, serial e lungometraggi a soggetto offrivano tutti visioni contrastanti del futuro del cinema, *The Lincoln Cycle* – un progetto indipendente privo di qualsiasi legame con strutture di distribuzione e proiezione già esistenti – sembrava una delle tante visioni eccentriche che ben difficilmente avrebbero trovato un pubblico. Tutto questo cambiò nell'estate del 1915, quando il successo di *The Birth of a Nation* riaccese l'interesse dei cineasti americani per la Guerra Civile, mentre il protrarsi del conflitto in Europa portava alla ribalta, anche per i neutrali, temi quali la libertà, l'onore, la nazionalità e il sacrificio. La Charter reagì alla nuova situazione pubblicando

The Lincoln Cycle is today considered John Stahl's earliest surviving work, but at the time of its release it was completely identified with Benjamin Chapin, a noted theatrical impersonator of Abraham Lincoln. Chapin not only took credit for writing, producing, and directing the series, but even suppressed the names of the other actors who appeared in it with him. He had begun thinking about extending his brand into the motion picture field as early as 1913, and the following year incorporated Charter Films to produce *The Lincoln Cycle*, not as a solitary feature, but a sequential narrative whose structural complexity, he said, was modeled on Wagner's Ring Cycle. The series of stand-alone subjects would not be linked chronologically, like a serial, but thematically, with all episodes designed to address one central question: if Abraham Lincoln was America's greatest president, what experiences acted to shape the development of his social, ethical, and political character?



The Lincoln Cycle, 1917: Charlie Jackson.
(Library of Congress, Washington DC)

At a time when short films, serial films, and feature-length narratives all offered competing visions of the cinema's future, *The Lincoln Cycle* – an independent project with no link to existing distribution or exhibition structures – appeared as just another eccentric vision with no prospect of finding an audience. All that changed in the summer of 1915, when the success of *The Birth of a Nation* revived American filmmakers' interest in the Civil War, while the continuing struggle in Europe highlighted, even for neutrals, issues of liberty, honor,



The Lincoln Cycle, 1917: Charlie Jackson, Madelyn Clare.
(Library of Congress, Washington DC)

annunci per cercare personale tecnico supplementare, tra cui “un regista di grandissima abilità”, allo scopo di integrare l’esistente troupe di Chapin. Fu probabilmente questo il momento in cui Stahl si unì all’impresa, anche se l’apparato pubblicitario della Charter, teso a concentrare tutta l’attenzione su Chapin, non ammise mai la circostanza. Quando una selezione dei film fu proiettata allo Strand Theatre di New York nel maggio 1917, i critici si chiesero perché l’unica persona menzionata nei titoli fosse Benjamin Chapin. Stahl, cui già in precedenza erano stati negati i credit per il suo primo film, *A Boy and the Law*, non era più disposto ad accettare di nuovo lo stesso trattamento. Non solo lasciò trapelare i nomi degli attori Madelyn Clare e Charlie Jackson, ma informò la stampa che era stato lui a “dirigere il *Lincoln Cycle* di Mr. Chapin, benché questi non lo avesse mai menzionato”. Né la Charter Films né i successivi distributori del *Cycle* citarono mai nei credits altre persone oltre a Chapin; d’altra parte, non smentirono neppure le affermazioni di Stahl, che egli continuò a ripetere per tutta la sua carriera.

Chapin non riuscì mai a portare a termine la produzione di *The Lincoln Cycle*, e prima di morire vendette dieci episodi alla Paramount, che li distribuì con il titolo *The Son of Democracy*. Negli anni Venti furono rielaborati per il mercato didattico e conobbero un’ampia diffusione su pellicola non infiammabile a 35mm in diacetato.

È impossibile dire quale controllo Stahl abbia effettivamente esercitato sulla serie. Molti degli eventi qui descritti non si rifanno alle produzioni teatrali di Chapin: in particolare l’insistenza sul rapporto del giovane Abe con la madre nel primo episodio, o la costante preoccupazione per i temi della schiavitù e dell’ingiustizia razziale, che compare in *My First Jury*, *Down the River* e *The Slave Auction* (questi



The Lincoln Cycle, 1917: Benjamin Chapin.
(Library of Congress, Washington DC)

nationhood, and sacrifice. Charter’s response was to advertise for additional technical staff, including “a Director of the most pronounced ability” to supplement Chapin’s existing unit. This seems to have been the moment Stahl came aboard, although Charter’s publicity arm, designed to focus all attention on Chapin, never admitted the fact.

When a selection of the films was screened at the Strand Theatre in New York in May 1917, critics wondered why the only person credited was Benjamin Chapin. Stahl, who had previously been denied credit on his first film, A Boy and the Law, was not about to see this happen again. He not only leaked the names of actors Madelyn Clare and Charlie Jackson, but informed the press that it was he who had “directed Mr. Chapin’s Lincoln Cycle, but was given no credit whatsoever by Chapin.” Charter Films, and all subsequent distributors of the Cycle, never granted credit to anyone but Chapin, but neither did they contest Stahl’s claims, which he continued to assert throughout his career.

Chapin was never able to complete production of The Lincoln Cycle and before his death sold ten episodes to Paramount, which distributed them as The Son of Democracy. In the 1920s they were repackaged for the educational market and widely circulated on 35mm diacetate safety stock.

It is impossible to say just how much control Stahl exercised over the series. Many events depicted do not recall any of Chapin’s theatrical productions, especially the emphasis on young Abe’s relationship with his mother in the first episode, or the continuing concern with slavery and racial injustice, seen in

due ultimi episodi, purtroppo, sono mancanti). Cinquant'anni dopo la morte, Lincoln veniva di solito raffigurato come un conciliatore che si era adoperato per sanare le ferite dalla nazione. *The Lincoln Cycle*, invece, esalta il suo senso di patriottismo e giustizia, bollando i ribelli come traditori: una posizione di inconsueta asprezza, che i recensori rilevarono con sorpresa.

Ancor più notevole è il modo in cui il *Cycle* utilizza la memoria. I film impiegano i flashback come meccanismo strutturante fondamentale, per illustrare in che modo le nostre esperienze formative plasmino l'intero nostro carattere, e non costituiscano semplicemente una risposta a determinati problemi specifici. I flashback ripetitivi, usati in genere per descrivere i ricordi contrastanti dei diversi personaggi (*Rashomon*), servono qui a mostrare come lo stesso personaggio possa trarre più di un insegnamento dalla medesima esperienza. Per rimarcare quest'aspetto, i film rievocano talvolta un evento usando riprese lievemente differenti, come nella vicenda di Lincoln e della famiglia Carter, oppure in alcuni episodi della vita del nonno del presidente, che ritornano in varie guise lungo tutto l'arco del *Cycle*.

Benché ciascun episodio fosse presentato come un'unità drammatica autonoma, l'ambiziosa struttura narrativa induce a credere che Chapin – come Wagner – si attendesse che il pubblico potesse assaporare l'effetto totale dell'opera solo grazie a una fruizione completa dell'intero *Cycle*. È superfluo dire che a ben pochi spettatori si sarebbe mai offerta tale opportunità. Per un approfondimento su quest'aspetto rimando al mio articolo “Benjamin Chapin: The Lincoln Man and His *Lincoln Cycle*”, *Film History* 30.2 (estate 2018).

RICHARD KOSZARSKI

My First Jury, Down the River, and The Slave Auction (these last two episodes are unfortunately missing). Fifty years after his death, Lincoln was usually characterized as a conciliator who worked to heal the nation's wounds. But The Lincoln Cycle focuses instead on his sense of patriotism and justice, and refers to the rebels as traitors, an unusually blunt position noted with surprise by reviewers.

Even more striking is the way in which the Cycle uses memory. The films incorporate flashbacks as a basic structuring device illustrating how formative experiences shape our entire character, not simply our response to some specific problem. Repetitive flashbacks, generally used to show the conflicting recollections of different characters (Rashomon), are employed here to show how the same character could draw more than one lesson from a single experience. The films sometimes illustrate this by recalling an event through the use of slightly different footage, as in Lincoln's history with the Carter family or events in the life of his grandfather, which come back in various guises throughout the Cycle.

*Although each episode was advertised as a self-contained dramatic unit, this ambitious narrative structure suggests that Chapin – like Wagner – expected the public to enjoy the total effect only by experiencing the entire Cycle at full length. Needless to say, few audiences would ever have had the opportunity to do so. For more on this, see my article, “Benjamin Chapin: The Lincoln Man and His Lincoln Cycle,” *Film History* 30.2 (Summer 2018).*

RICHARD KOSZARSKI

HER CODE OF HONOR (US 1919)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: Frances Irene Reels. PHOTOG: Harry Fischbeck. CAST: Florence Reed (*Helen/Alice*), William Desmond (*Eugene La Salle*), Robert Frazer (*Richard Bentham*), Irving Cummings (*Jacques*), Alec B. Francis (*Tom Davis*), Marcelle Roussillon (*Jane*), George S. Stevens. PROD: Tribune Productions, Inc. DIST: United Picture Theatres of America, Inc. USCITA/REL: 06.04.1919. COPIA/COPY: 35mm, 5805 ft., 65' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

La didascalia iniziale di *Her Code of Honor*, il più vecchio dei film ufficialmente attribuiti a Stahl ancora esistente, annuncia il tema di quest'opera e di molte altre che sarebbero seguite: “Quando si fa sentire il richiamo del cuore, tutto il resto viene dimenticato” – un tema così centrale, quello del richiamo del cuore, che fu utilizzato come titolo alternativo per il film (*Call of the Heart*) e che è ora anche il titolo del volume collegato a questa retrospettiva. La prestigiosa attrice teatrale Florence Reed, qui nel secondo dei tre film da lei girati con Stahl, segue per due volte questo richiamo: la prima, nei panni di Helen, ingenua studentessa d'arte americana a Parigi, che muore dando alla luce la figlia di un mascalzone già sposato; la seconda, due decenni dopo, nel ruolo della figlia, Alice, che è cresciuta in America e deve superare allarmanti ostacoli per conquistare la felicità.

Le prime scene si svolgono, ci informa subito una seconda didascalia, a “Parigi, 1895”. Come non pensare immediatamente ai fratelli Lumière, a un luogo e a una data di importanza storica per la nascita

The opening title of Her Code of Honor, the first of Stahl's officially credited films to survive, announces the theme of this and of many films to come: “When the call of the heart is heard all else is forgotten” – a theme so central that Call of the Heart was used as an alternative title for the film, and is now appropriated for the book linked to this retrospective. Distinguished stage actress Florence Reed, in the second of three films for Stahl, follows that call twice over: first as a naïve American art student in Paris, Helen, who dies giving birth to the daughter of a caddish married man, and then, two decades later, in the role of the daughter, Alice, who has grown up in America and has to overcome alarming obstacles in order to win happiness.

The first scenes take place, as a second title quickly tells us, in “Paris 1895”. How can one not think at once of the Lumière Brothers, and of that historic date and place for the start of



Her Code of Honor, 1919: Harry Fischbeck, ?, John Stahl (con la sceneggiatura in mano/holding script), Florence Reed, William Desmond. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, coll. Bison-Wanamaker, Los Angeles)

del cinema come noi lo conosciamo? A quell'epoca Stahl aveva otto anni e potrebbe aver visto in Europa o in America qualcuno dei primi programmi Lumière. Sembra quasi che egli voglia reclamare un posto per sé nel rapido sviluppo storico di questo mezzo di comunicazione: abbracciando con entusiasmo le convenzioni ancora relativamente nuove del lungometraggio, con un romantico sviluppo narrativo e una grande star come interprete, ma radicando con altrettanto entusiasmo il suo lavoro nella consapevolezza del potere dell'immagine cinematografica pura. Lo attestano due delle prime scene. Quando Helen viene a sapere che l'uomo da lei amato ha una moglie e una famiglia,

cinema as we know it? Stahl had himself by that date reached the age of eight, and could well have seen some of the first Lumière programmes around that time in Europe or America. It's as if he is here claiming a place for himself within the rapid historical development of the medium: embracing with relish the still fairly new conventions of the feature film and the extended romantic narrative and the star performer, but rooting his work with equal relish in a recognition of the power of the raw cinematographic image.

Two early scenes can illustrate this. When Helen is informed of

si reca per la prima volta a casa sua per indagare e viene fatta entrare da una domestica. Un bambino è solo nella stanza e Helen si intrattiene con lui che le mostra una foto rivelatrice del papà. Poi arriva la madre e dopo una breve conversazione Helen si congeda. Stahl stacca da Helen al piccolo e alla fotografia, sfruttando lucidamente le convenzioni del controcampo e del punto di vista. Ma l'incontro con la madre è filmato con un'unica inquadratura in campo lungo, fredda e statica, ripresa dal fondo della stanza, un'inquadratura potente e autonoma che ritrae l'incontro fra moglie e amante, il loro unico incontro sdrammatizzato sia nel



Her Code of Honor, 1919: William Desmond, Florence Reed.
(New York Public Library for the Performing Arts)

contenuto che nella forma: preannunciando le “altre donne” di film successivi come *Back Street* (*La donna proibita*) e *Only Yesterday* (*Solo una notte*), Alice non pensa ad affrontare la moglie e svelarle la verità, ma finge semplicemente di aver sbagliato indirizzo. In questa scena l'integrazione degli stili è discreta ma assai decisa.

Dopo aver rotto con l'amante, Helen siede affranta al tavolo da pranzo su cui sono disposte vivande ancora intatte. Un uomo più anziano, Tom, un artista che abita nello stesso caseggiato ed è pure lui americano, entra a corteggiarla recando un mazzo di fiori e comprende il significato della scena che gli si presenta. È un'altra inquadratura statica autonoma, essenziale ed eloquente, che ancora una volta si conclude senza drammi: passiamo in America, nel 1918, e la vicenda sottesa a quell'inquadratura non sarà ripresa fino a un momento molto più avanzato, quando torneremo, con un flashback, alla stessa immagine, allo stesso *tableau*, per ripartire da lì.

Nell'introduzione alla presente rassegna Stahl, Bruce Babington cita le “coincidenze, estreme ellissi narrative e rivelazioni di segreti familiari ormai sepolti” che sono elementi pervasivi dei primi melodrammi. Qui certamente ne abbiamo parecchi esempi. L'interruzione della scena al tavolo da pranzo crea misteri che verranno dipanati solo poco a poco; la coincidenza estrema, per cui emerge uno stretto legame tra il pretendente di Alice in America e il passato parigino della madre di lei; e i “segreti familiari ormai sepolti” che continuano a riaffiorare, portando la vertiginosa narrazione a placarsi tornando alle parole da cui era partita e che riaffermano il primato del Richiamo del cuore.

Stahl, che qui lavora per un'effimera casa cinematografica con sede a Manhattan, avrebbe realizzato altri due film nell'Est degli Stati Uniti, prima di trasferirsi a Hollywood; dalle recensioni risulta che *Her Code*

the concealed domestic life of her lover, she goes for the first time to his home to investigate, and is shown in by a maid. A small boy is alone in the room, and Helen interacts with him as he shows her a tell-tale photo of his daddy. The mother then enters, and after a brief conversation Helen leaves. Stahl has cut between Helen and the boy and the photo, a lucid use of the – again, relatively new – conventions of reverse shots and point of view. But the encounter with the mother is taken entirely within a cool static wide shot, from the back of the room, a powerful autonomous shot recording the encounter of

wife and mistress, their only meeting, one that is de-dramatized in content as in form: anticipating the “other women” of later films like *Back Street* and *Only Yesterday*, Alice does not think of confronting and disabusing the wife, but simply pretends she must have come to the wrong house. The integration of styles in this scene is unobtrusive but very assured.

After breaking with her lover, Helen sits distraught at the dining table that is still laid with an uneaten meal. An older man, Tom, an artist from the same building, also American, enters in courtship mode with a bunch of flowers, and takes in the scene before him. It is another static autonomous shot, weighty and eloquent, and again it ends without drama – we move forward to America 1918, and the full story of the shot and the moment and the story behind it will not be taken up until much later in the narrative, when we return in flashback to the same tableau image and wind forward from it.

In his introductory notes to this Stahl series, Bruce Babington refers to the elements of “coincidence, extreme narrative suppression, and revelations of buried family secrets” that are pervasive in the early melodramas. And we certainly get them here. The halting of the dinner-table scene, creating mysteries that will be only gradually unravelled; the extreme coincidence of Alice's suitor in America turning out to have a close link to her mother's past in Paris; and the “buried family secrets” that continue to emerge, allowing the roller-coaster of a narrative to come to rest with a return to the words with which it opened, endorsing the primacy of the *Call of the Heart*.

Working here for a short-lived Manhattan-based company, Stahl would make two more films in the East before moving

of *Honor* ebbe un'accoglienza positiva sia sulla Costa Atlantica che su quella del Pacifico. L'intreccio di genuina emozione e sofisticata tecnica cinematografica, preannunciato nei cartelli iniziali, rende facile capire perché Louis B. Mayer abbia ostinatamente voluto reclutare Stahl e spiega i motivi del successo del regista negli anni seguenti.

CHARLES BARR

to *Hollywood*; reviews indicate that *Her Code of Honor* was equally well received on both coasts. Its combination of full-blooded emotion with cinematic sophistication, as flagged up in those initial title cards, makes the head-hunting of Stahl by Louis B. Mayer, and his success thereafter, easy to understand.

CHARLES BARR

SOWING THE WIND (US 1921)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: Franklin Hall, dalla pièce di/based on the play by Sydney Grundy (1893, London; 1894, New York). DID/TITLES: Frank F. Greene. PHOTOG: René Guissart. ASST DIR: H.B. Lull. CAST: Anita Stewart (*Rosamond Athelstane*), James Morrison (*Ned Annesley*), Myrtle Stedman (*Baby Brabant*), Ralph Lewis (*Brabazon*), William V. Mong (*Watkins*), Josef Swickard (*Petworth*), Ben Deely (*Cursor*), Harry Northrup, Margaret Landis, William Clifford, [Harry La Verne, Iva Forrester]. PROD: Louis B. Mayer, Anita Stewart Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 25.04.1921. COPIA/COPY: 35mm, 7244 ft. (orig. 8867 ft.), 107' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Sowing the Wind ("Seminare vento") uscito nell'aprile del 1921, è il secondo dei quattordici film realizzati da Stahl con il produttore Louis B. Mayer. Quasi tutti furono girati presso lo studio di Mayer in Mission Road, a Los Angeles, fino a quando, nel 1924, produttore e regista si spostarono alla M-G-M a Culver City. Prima di stringere il rapporto professionale con Mayer, Stahl aveva lavorato per una serie di piccole case di produzione. Mayer, sembra, fu il primo a offrirgli una base operativa stabile. Questo film, che rappresentava una produzione ambiziosa per lo studio di Mission Road, fu interpretato da Anita Stewart, che era in quel momento la star più famosa di Mayer. Era tratto da un testo teatrale di Sidney Grundy, risalente all'ultimo decennio dell'Ottocento e adattato una prima volta per lo schermo in Gran Bretagna nel 1916, per la regia di Cecil Hepworth.

Né il *New York Times* né il *Los Angeles Times* si occuparono del film, che però ottenne ampie recensioni sulla stampa popolare. *Variety*, elogiandolo, lo definì un "dramma dedicato al tema del sesso" trattato "con delicatezza e buon gusto, e realizzato con uno splendido montaggio". Per molti aspetti *Sowing the Wind* si ricollega ai melodrammi di stile più tradizionale, e a un gusto che sarebbe stato considerato ingenuo dalla stampa specializzata del settore. La trama è assai contorta e fortemente stereotipata; contiene due scene di agnizione, entrambe ritardate in misura inverosimile. La prima ha luogo nella scena della morte nella fumeria d'oppio, alla fine del secondo atto, allorché l'eroina, Rosamond, comprende finalmente che la donna che per anni l'ha aiutata, tenendosi lontana, è sua madre. La seconda coincide con lo scioglimento della vicenda, quando Brabazon, che finora aveva impedito il matrimonio tra Rosamond e il proprio figlio adottivo, si rende conto che Helen Grey, la moglie da cui si era allontanato, è in realtà la madre di Rosamond: quest'ultima, quindi, è sua figlia. Nel film troviamo anche una scena (familiare poiché proviene niente meno che da *La Dame aux Camélias*) in cui il padre chiede all'eroina di abbandonare il figlio (in questo caso adottivo) per il bene del ragazzo.

Il film rinuncia a qualsiasi tentativo di delineare in maniera plausibile motivazioni e psicologia dei personaggi, per dedicarsi piuttosto a orchestrare clamorosi colpi di scena drammatici. La prima scena di agnizione,

Sowing the Wind, released in April 1921, was the second of fourteen films that Stahl would make with producer Louis B. Mayer. Most of the films were shot at Mayer's Mission Road studio in Los Angeles, until the producer and director moved to M-G-M in Culver City in 1924. Prior to establishing the working relationship with Mayer, Stahl had worked for a number of small production companies. Mayer seems to have provided him with his first stable base of operations. The film was an ambitious production for the Mission Road studio, made with Mayer's biggest star at the time, Anita Stewart. It was based on a play by Sidney Grundy that dates from the 1890s, which was first adapted for the screen in Britain in 1916, directed by Cecil Hepworth.

Although the film was not covered by the *New York Times* or the *Los Angeles Times*, it was extensively reviewed in the popular press. *Variety* appreciatively characterized it as a "sex drama" that was handled "with delicacy and good taste and gorgeously mounted." Several aspects of the film associate it with old-fashioned melodrama and what would have been considered naïve taste by the industry trade press. The plot is both highly convoluted and highly stereotyped. It includes two recognition scenes, both of which are implausibly delayed. The first occurs in the death scene in the opium den at the end of the second act, when the heroine, Rosamond, finally realizes that the woman who has been supporting her at a distance for years is her mother. The second occurs at the denouement, when Brabazon, who has been blocking the marriage between Rosamond and his adopted son, realizes that his estranged wife Helen Grey was Rosamond's mother and she is in fact his daughter. The film also includes a scene, familiar from no less a warhorse than *La Dame aux Camélias*, of the father asking the heroine to give up his son (in this case his adopted son) for his own good.

The film virtually abandons any attempt at plausible character motivation and psychology in order to orchestrate



Sowing the Wind, 1921: William Selig, Louis B. Mayer, John Stahl. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

per esempio, è costruita in maniera sensazionalistica allo scopo di ottenere il massimo effetto. Nel tentativo di circuire Rosamond, e persuaderla ad accettare un lavoro da entraineuse nel suo malfamato locale notturno, il perfido Petworth decide di rivelarle il nome di sua madre, che vive sotto la falsa identità di Baby Brabant. Il malvagio conduce la fanciulla in una fumeria d'oppio ove trovano Brabant, seduta su un letto, che stringe un guanciale come se fosse un bambino. Vecchia e malata, ella sembra preda di una droga e parla con il cuscino: "Se solo una volta ti avessi sentito chiamarmi – 'mamma'". Turbata, Rosamond

big dramatic climaxes. For example, the treatment of the first recognition scene is sensationalistic and played for maximum effect. Attempting to ensnare Rosamond into a job as a hostess in his notorious nightclub, the villain Petworth decides to reveal the identity of her mother, who has been living under the alias of Baby Brabant. He takes the girl to an opium den, where they discover Brabant sitting on a bed and holding a pillow as if it were a baby. Aged and infirm, she appears to be doped up and speaks to the pillow: "If



Sowing the Wind, 1921: ?, Anita Stewart, James Morrison.
(The Museum of Modern Art, New York)

chiede a Petworth cosa stia succedendo, ed egli ribatte: “Pensavi di essere troppo importante per entrare in casa mia! Guarda ora; guarda chi sei e cosa sei! *Questa donna è – tua madre!*” Cercando di proteggere la figlia, Brabant nega con violenza di essere la madre di Rosamond, accusa Petworth di mentire e lo minaccia fisicamente; sopraffatta dall’emozione, cade morta. Ripresa in campo lungo, Rosamond si inginocchia dietro al corpo della madre e le accarezza i capelli, fino a quando non si rende conto con orrore che l’anziana donna è morta.

Vari elementi contribuiscono al progressivo montare della tensione in questa scena, che in realtà mi sembra assai coinvolgente, benché certamente tirata per i capelli e forse (quando si cerchi di descriverla) addirittura ridicola. In primo luogo, la fumeria d’oppio, cadente e fiocamente illuminata, rappresenta uno scenario di fantastica incongruenza per l’incontro fra Rosamond e la madre. In secondo luogo, l’interpretazione di Myrtle Stedman nella parte di Baby Brabant è calibrata con accuratezza estrema: dapprima lenta e annebbiata per l’influsso della droga, ella passa poi a un registro differente, con movenze sempre più rapide e gesti sempre più vistosi, mentre cerca di smentire Petworth e vendicarsi di lui. Tutto questo è brutalmente stroncato nel momento in cui Baby Brabant muore e Rosamond comprende l’atroce verità.

Sowing the Wind è l’opera di un regista che è ancora alla ricerca della propria personalità; in alcuni punti il ritmo zoppica e la trama si fa oscura. Il film rappresenta tuttavia uno splendido esempio della tradizione melodrammatica, con i suoi espliciti intenti didattici, i violenti contrasti simbolici e l’utilizzo esagerato e sensazionalistico di interpretazioni, scenografie e messa in scena per rendere la risonanza emotiva del conflitto narrativo. – LEA JACOBS



Sowing the Wind, 1921: Anita Stewart, Josef Swickard.
(The Museum of Modern Art, New York)

only once I could have heard you call me – ‘mother.’” Moved, Rosamond asks Petworth what is going on, and he replies: “You thought yourself too good for my house! Now look and see – just who and what you are! That woman is – your mother!” Trying to protect her daughter, Brabant wildly denies being Rosamond’s mother, accuses Petworth of lying, and physically threatens him. The stress is too much for her, and she falls, dead. Rosamond kneels in long shot behind Baby’s corpse, caressing her mother’s hair, until she realizes with horror that the old woman is dead.

Many elements contribute to the heightening of this scene, which, while certainly farfetched and perhaps somewhat risible in description, I actually find quite compelling. First, the dimly lit and seedy opium den is a fantastically incongruous place for Rosamond to discover her mother. Second, Myrtle Stedman’s performance as Baby Brabant is quite carefully calibrated: beginning in a slow-moving, drug-induced daze, she shifts into a different register, moving more quickly and gesturing more and more vividly as she tries to deny Petworth and take revenge on him. This is abruptly cut short by her death and Rosamond’s gruesome realization.

Sowing the Wind is the work of a director still coming into his own, and there are points where the pacing falters and the plotting becomes obscure. Nonetheless, the film is a wonderful example of the melodramatic tradition, with its explicit didacticism, stark symbolic contrasts, and sensationally overstated use of performance, décor, and staging to drive home the emotional resonance of narrative conflict. – LEA JACOBS

THE CHILD THOU GAVEST ME (Suo figlio) (US 1921)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: Chester Roberts. SOGG/STORY: Perry N. Vekroff. PHOTOG: Ernest G. Palmer. MONT/ED: Madge Tyrone. CAST: Barbara Castleton (*Norma Huntley*), Adele Farrington (*sua madre/her mother*), Winter Hall (*suo padre/her father*), Lewis Stone (*Edward Berkeley*), William Desmond (*Tom Marshall*), Richard Headrick (*Bobby*), Mary Forbes (*governante/governess*), Helen Howard, Mayre Hall (*pettegole/gossiping girls*), Ruby McCoy (*Irma*). PROD: John M. Stahl Productions, pres. Louis B. Mayer. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: c. 20.08.1921. COPIA/COPY: 35mm, 5967 ft. (orig. 6091 ft.), 72' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il soggetto di *The Child Thou Gavest Me* è attribuito a Perry Vekroff, che nel secondo decennio del secolo scorso fu regista di film drammatici ambientati nell'alta società e forse influì sulla decisione di Stahl di affidare a Barbara Castleton il ruolo di protagonista femminile: ella era stata diretta da Vekroff in *What Love Forgives* (World, 1919). William Desmond, uno dei due principali interpreti maschili, aveva già lavorato con Stahl in *Her Code of Honor*. Ma più importante per Stahl fu l'altra presenza maschile del film, il grande Lewis Stone. I due avrebbero realizzato insieme altri cinque film: *The Dangerous Age*, *Why Men Leave Home*, *Husbands and Lovers*, *Fine Clothes*, e *Strictly Dishonorable*.

Questo film – che si presenta come una variante del melodramma materno – è forse meno sensazionale di *Sowing the Wind*, ma la contorta trama si basa ugualmente su incontri casuali e agnizioni multiple, una delle quali ritardata in maniera inverosimile. La struttura degli episodi non è definita in maniera impeccabile: la vicenda si spezza in due metà che non si articolano ulteriormente in maniera fluida. Norma Huntley (Castleton), innamorata di un uomo sposato, Tom Marshall (Desmond), si è adattata, su insistenza della propria madre, a sposare Edward Berkeley (Stone). Sempre spinta dalla madre, ha taciuto al futuro marito di aver avuto un figlio illegittimo, che peraltro crede morto alla nascita. Grazie a una serie di circostanze fortuite il bambino si presenta a casa di lei nel giorno del matrimonio. Come tipicamente avviene nei melodrammi materni, l'agnizione tra madre e figlio è immediata e non ha bisogno di troppe spiegazioni. Allorché i due si trovano insieme, subito dopo la cerimonia, Norma riconosce il bambino a prima vista. Edward accetta di prendersi cura di lui e propone di diffondere la spiegazione che sia stato adottato; afferma però chiaramente di non voler avere più rapporti con la moglie, né sentimentali né sessuali, e minaccia anzi di cercare e uccidere il padre del piccolo. Rifiuta di ascoltare le spiegazioni di Norma (con il risultato che per il momento restiamo all'oscuro anche noi) e la rimprovera aspramente per le sue mendaci pretese di purezza e rispettabilità.

The story of The Child Thou Gavest Me is credited to Perry Vekroff, a director of society dramas in the 1910s who may have influenced Stahl's casting of Barbara Castleton in the role of the female lead: she had been directed by Vekroff in What Love Forgives (World, 1919). William Desmond, one of the two male leads, had already worked with Stahl in Her Code of Honor. Of greater consequence for Stahl was the other male lead, the great Lewis Stone. They would go on to make five more films together: The Dangerous Age, Why Men Leave Home, Husbands and Lovers, Fine Clothes, and Strictly Dishonorable.

A variant of the maternal melodrama, the film is somewhat less sensational than Sowing the Wind, but the convoluted plot depends equally on chance encounters and multiple recognitions, one of which is improbably delayed. The act structure is not very well defined: the plot breaks into two halves which are not otherwise easily segmented. Norma Huntley (Castleton), in love with the married Tom Marshall (Desmond), has, at her mother's urging, settled for marriage to Edward Berkeley (Stone). Also at her mother's urging, she has concealed from the groom-to-be that she has an illegitimate child whom she believes died at birth. Through a series of fortuitous circumstances, the child turns up at her family home on the day of her wedding. As is typical of the maternal melodrama, the recognition between mother and son is immediate and without much explanation. When

the two are brought together immediately after the ceremony, Norma recognizes him at sight. Edward agrees to take care of the boy and proposes to give out the story that the boy was adopted. He makes clear that he wants nothing to do with his wife emotionally or sexually, and threatens to find out the boy's father and kill him. He refuses to listen to any of her explanations (thereby delaying them for us as well) and castigates her for her lying pretense of purity and respectability.



The Child Thou Gavest Me, 1921.
(Spencer Weisz Gallery)

La seconda metà della vicenda si svolge qualche tempo dopo, nella casa di campagna di Edward. Inizia con i comici giochi tra Bobby (il figlioletto di Norma) e il suo cane, e prosegue con i vani tentativi del bambino di allacciare un rapporto con Edward, che egli crede essere suo padre. Intanto Edward, il quale invece sospetta che il padre sia Tom, invita quest'ultimo a restare per il fine settimana, e ne spia di nascosto i rapporti con Norma. Questa parte del film è strutturata e messa in scena con grande maestria; i personaggi sono spesso ripresi in campo lungo. Edward tratta freddamente Bobby, e nel frattempo osserva a distanza Norma e Tom, nel riflesso di uno specchio. Mentre Edward e Norma litigano per lo scarso affetto che egli dimostra nei confronti del piccolo, è Tom, questa volta, a osservarli da fuori scena. La stessa sera, più tardi, Edward osserva nuovamente Norma e Tom, soli insieme, e attua la sua minaccia, sparando a Tom. Viene chiamato un medico; l'esito è incerto. Dal successivo confronto tra marito e moglie emerge chiaramente che il padre del ragazzo è in realtà Edward.

La stampa specializzata non fu entusiasta della trama. *Camera!* osservò che "questa complicatissima vicenda è troppo fitta di coincidenze per convincere i più scettici..." *Moving Picture World* fece discretamente notare che la ritardata agnizione tra Norma e Edward era improbabile. I recensori apprezzarono però Richard Headrick (1917-2001) nel ruolo di Bobby. *Camera!* scrisse: "Il piccolo Richard Headrick, che figura nel ruolo del titolo, è il maggior pregio del film. Il fatto che la sua parte, quella di Bobby, sia stata spudoratamente gonfiata, è in realtà un'ottima cosa, dal momento che si tratta dell'unico elemento divertente, vivace e indovinato di tutta l'opera". La medesima recensione sottolineava la difficoltà del ruolo assegnato a Lewis Stone, che interpreta il ruolo di un uomo sgradevole e "quasi violento". Tra gli aspetti più interessanti del film si possono forse annoverare gli sforzi di Stahl e Stone per dare un senso a questo personaggio, da cui dipende in gran parte lo scioglimento della trama. Retrospectivamente, è chiaro che Stahl ne fu così impressionato da cercare lo stesso attore per molti altri ruoli. – LEA JACOBS

The second half of the plot takes place sometime later, at Edward's country estate. It begins with comic business involving the antics of the boy and his dog, as well as the child's unsuccessful attempts to connect with Edward, who he assumes is his father. Meanwhile Edward, who suspects that Tom is the father, invites him to stay for the weekend, and surreptitiously watches his interactions with Norma. This section is very well staged and composed, with characters frequently framed in long shot. Edward deals coldly with Bobby while observing the mirrored reflection of Norma and Tom at a distance. Edward and Norma quarrel about his lack of affection for the boy, and Tom, in turn, watches them from off-screen. Later that night, Edward again observes Norma and Tom alone together and carries through with his threat, shooting Tom. A doctor is called; the outcome is uncertain. In the ensuing confrontation between husband and wife, it becomes clear that Edward is, in fact, the boy's father.

The trade press seems to have been less than impressed with the plot. Camera! judged that "the unusually involved plot is too very coincidental to convince the more incredulous..." Moving Picture World gently suggested that the delayed recognition between Norma and Edward was not probable. However, the reviewers commented favorably on the sets and the staging, as well as the performance of Richard Headrick (1917-2001) as Bobby. Camera! wrote: "Little Richard Headrick in the name part is featured and he is the picture's best asset. That Bobby, his offering, is shamelessly padded is really an excellent thing in that it is the one entertaining, happy piece of action in the play." The same review pointed out the difficult part assigned to Lewis Stone, playing an unsympathetic and "almost violent" man. One of the most interesting things about the film may be Stahl's and Stone's efforts to make sense of this character, on whom so much of the denouement depends. In retrospect, it is clear that Stahl was impressed enough to seek out the actor for many other roles. – LEA JACOBS

SUSPICIOUS WIVES (Greater Than Love) (US 1921)

REGIA/DIR.: John M. Stahl. SCEN.: Paul Bern. SOGG/STORY: Robert F. Roden. DID/TITLES: William B. Laub, Harry Chandlee. PHOTOG.: Harry Fischbeck. MONT/ED.: Harry Chandlee. CAST: H. E. [Henry] Herbert (*James Brunton, Jr.*), Mollie King (*Molly Fairfax*), Ethel Grey Terry (*Helen Warren*), Rod La Rocque (*Bob Standing*), Gertrude Berkeley (*vecchia/The old woman*), Frank De Camp (*vecchio/The old man*), Warren Cook (*James Brunton, Sr.*). PROD.: Trojan Film Corporation. DIST.: World Film Corp. RIPRESE/FILMED: 1919 (prod. American Cinema Corporation). USCITA/REL: 01.09.1921. COPIA/COPY: 35mm, 5798 ft. (orig. 6240 ft.), 65' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Suspicious Wives è un melodramma così audace da avere il coraggio di personificare gli elaborati artifici della sua trama. "Il caso è qualche volta un angelo e qualche volta un demone", si legge in una didascalia, "oppure è sempre un male, che nasconde il suo ghigno dietro la maschera di un'apparenza amabile?" Le coincidenze che separano un marito da sua moglie in questo film sono certamente inverosimili, e il fatto che il film stesso possa prendersi la libertà di attirare

Suspicious Wives is a melodrama audacious enough to personify its elaborate plot contrivances. "Is chance at times an angel as well as demon," reads an intertitle, "or is it always evil, hiding its grinning lips behind a mask of seeming kindness?" The coincidences that separate a husband and wife in this film are certainly improbable, and it's a tribute to John M. Stahl's judicious cross-cutting and control of his material that this

l'attenzione sulla propria improbabile vicenda è certamente un omaggio al sagace montaggio alternato di John M. Stahl, e al controllo che egli era in grado di esercitare sul proprio materiale. La sceneggiatura (tratta da un racconto di Robert F. Roden) è attribuita a Paul Bern ed è arricchita da una serie di didascalie altrettanto elaborate, scritte da Harry Chandler e William B. Laub. A questi ultimi si deve forse la colta allusione alla teoria del determinismo causale di Pierre-Simon Laplace (il demone del caso).

Dopo aver girato tre film Tribune con Florence Reed, Stahl firmò un contratto con l'American Cinema Corporation per dirigere Mollie King, la popolare diva del serial *Mystery of the Double Cross*, "in una serie di produzioni speciali", di cui questa doveva essere la prima. Diretto da Stahl per l'ACC nel 1919 con il titolo *Greater Than Love*, il film fu successivamente venduto alla Trojan Film Corporation che lo distribuì nel 1921 tramite la World con un nuovo titolo, *Suspicious Wives*.

Suspicious Wives narra di una coppia giovane e ricca che si crogiola nella diffidenza reciproca, fino a quando due equivoci casuali non minacciano di separare veramente marito e moglie. Ciò che mette più duramente alla prova il coraggio dei due (e la credulità del pubblico) sono però le circostanze in cui la coppia si riunisce.

Molly (King), solare rappresentante della buona società, convinta sostenitrice dei bagni "fatti in coppia" e delle feste del weekend che "durano fino a martedì mattina", accetta la proposta di matrimonio dell'austero James (l'attore teatrale Henry Herbert, normalmente designato come Henry Hebert nei titoli dei film, ma qui denominato H. E. Herbert), nonostante l'offerta, giunta con lieve ma fatale ritardo, del più galante Bob (Rod La Rocque, che pochi anni dopo avrebbe ottenuto il suo primo grande successo in *The Ten Commandments*, 1923). Una sparatoria a colazione, il giorno delle nozze, è evidentemente di cattivo auspicio e la situazione prende a peggiorare; frattanto, in una trama parallela, introdotta senza spiegazioni, facciamo la conoscenza di Helen (Ethel Grey Terry, oggi ricordata soprattutto per *The Penalty*, del 1920, con Lon Chaney), che langue in un caseggiato popolare "mentre un'altra donna diventa la padrona di casa!" James sospetta la moglie di una tresca con Bob, mentre Molly, da parte sua, si chiede dove vada il marito tutti i giovedì sera. Gli spettatori hanno il privilegio di conoscere i segreti di Molly, ma restano loro ignote (almeno in parte) le cause dello sconcertante comportamento di James e della natura della sua relazione con Helen. La misteriosa pistolettata, un incidente stradale, la morte di un bambino e una visione mistica alzano sensibilmente la posta: *Suspicious Wives* ha molto in comune con altri melodrammi coniugali muti firmati da Stahl, come *Husbands and Lovers* (1924) e *Her Code of Honor* (1919), ma l'intreccio tra azione violenta e percezione spirituale (per non parlare della cecità e delle folli corse in macchina), preannuncia già *Magnificent Obsession* (1935). Il film fu realizzato, e pubblicizzato con il più magniloquente titolo di *Greater Than Love*, già nel 1919, ma a causa di una disputa in materia di diritti uscì solo nel 1921, quando il titolo era già stato usato da Fred Niblo. Il nuovo titolo fa pensare a un intreccio più drammatico e adulto, come quelli girati all'epoca da Cecil B. DeMille ed Erich

film can take the liberty of drawing attention to its unlikely narrative. The scenario itself is credited to Paul Bern, from a story by Robert F. Roden, and is augmented by a slate of similarly florid cards written by Harry Chandler and William B. Laub. Perhaps the latter pair is to be credited with the highbrow allusion to Pierre-Simon Laplace's theory of causal determinism – the demon of chance.

After making three films with Florence Reed at Tribune, he signed up with the American Cinema Corporation to direct Mollie King, the popular star of the Pathé serial Mystery of the Double Cross (1917), "in a series of special productions", and this was to be the first. Directed by Stahl for ACC in 1919 under the title Greater Than Love, the film was subsequently sold to the Trojan Film Corporation, which released it in 1921 via World with a new title, Suspicious Wives.

Suspicious Wives concerns a well-to-do young husband and wife simmering in mutual distrust until two chance misunderstandings threaten to separate them for good. However, it's the circumstances in which they are brought back together that test their mettle, and the audience's credulity, the most.

Molly (King), a sunny socialite who believes in bathing "twosomes" and weekend parties that "last until Tuesday morning", accepts a marriage proposal from sober James (stage actor Henry Herbert, usually credited on film as Henry Hebert, but here named as H. E. Herbert), despite a rival offer, just too late, from the more flirtatious Bob (Rod La Rocque, a few years away from his big break in The Ten Commandments, 1923). A shooting at their wedding breakfast proves a bad omen and the rot sets in, while in a parallel, unexplained narrative we meet Helen (Ethel Grey Terry, best remembered now for 1920's The Penalty, starring Lon Chaney), stewing in a tenement "while another woman becomes the mistress of that mansion!" James suspects his wife of carrying on with Bob, while Molly wonders where her husband goes every Thursday night. The audience is privileged to know Molly's secrets, but not, entirely, the cause of James's perplexing behaviour, or the nature of his connection to Helen. That mysterious gunshot, an infant death, a car accident, and a holy vision raise the stakes considerably: while Suspicious Wives has much in common with Stahl's other silent marital melodramas, such as Husbands and Lovers (1924) and Her Code of Honor (1919), the combination of violent action and spiritual perception, not to mention speeding cars and blindness, here offers a foretaste of Magnificent Obsession (1935).

The film was made, and advertised, under the grander title of Greater Than Love in 1919, but not released until 1921 due to a dispute over the rights, by which time that title had already been taken by Fred Niblo. The new title suggests more of an adult caper, such as those being made by Cecil B. DeMille

von Stroheim, e questo potrebbe forse rappresentare un esempio di pubblicità ingannevole. Proprio come Molly, *Suspicious Wives* è meno sconveniente e maligno di quanto sembri, a meno che non abbiate un debole per i falsi indizi narrativi. La pubblicità esaltò il fascino mondano del film, sottolineando che la sfarzosa scena delle nozze era stata girata nella sala da ballo del famoso ristorante Sherry's a New York. Poco dopo il ristorante si spostò all'Hotel New Netherland, e ciò conferì al film, quando fu distribuito in ritardo rispetto al previsto, un tocco di splendore nostalgico.

Mollie King, attrice ora quasi dimenticata che qui fornisce un'ottima prova da protagonista, aveva recitato a teatro fin da bambina ed era passata al cinema nel 1916, diventando in breve una diva dei serial. Dopo *Suspicious Wives*, girò un solo altro film con Stahl, *Women Men Forget* (1920), e abbandonò del tutto la professione di attrice dopo il ruolo da protagonista in *Her Majesty* (1922) e una parte secondaria in *Pied Piper Malone* (1924), all'età di 29 anni, diventata ormai moglie e madre. Quasi anticipando questo ritiro nella sfera domestica, Stahl mantiene con sobria riservatezza l'esperienza della maternità di Molly nei limiti di un interludio e di un solo spazio fisico all'interno del set; ne rivela poi solo di riflesso e discretamente le implicazioni sul nucleo drammatico centrale della vicenda. C'è infine una "madre semifolle", che costituisce a sua volta un elemento essenziale della trama; ma anche lei, insieme alle sgradevoli circostanze della sua vita, rimane in gran parte nascosta alla vista. – PAMELA HUTCHINSON

and Erich von Stroheim at the time, which is perhaps a case of false advertising. Just like Molly, Suspicious Wives is not as naughty as it appears, unless narrative misdirections are your penchant. Publicity for the film's production emphasized its glamour, revealing that the grand wedding scene was shot at the ballroom in the famous Sherry's restaurant in New York. This was just before the restaurant moved to the Hotel New Netherland, giving the film a touch of nostalgic splendour on its belated release.

King, a now largely forgotten actress who proves such a strong lead here, was a former child actor on the stage, who entered the film business in 1916 and soon became a serial star. After Suspicious Wives, she and Stahl made just one more film, 1920's Women Men Forget, and she retired altogether from acting after playing the lead in Her Majesty (1922) and making a small appearance in Pied Piper Malone (1924), aged 29 and now a wife and mother. As if anticipating this domestic retirement, Stahl coyly contains Molly's own experience of motherhood into an interlude, and to one physical space in the set – then uses reflections to unleash its implications discreetly on the central drama. There is also a "half-demented mother" pivotal to the narrative, but she and the unsavoury circumstances of her life are likewise largely hidden from view.

PAMELA HUTCHINSON

THE SONG OF LIFE (US 1922)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: Bess Meredyth. SOGG/STORY: Frances Irene Reels. PHOTOG: Ernest G. Palmer. ASST DIR: Sidney Algier. CAST: Gaston Glass (*David Tilden*), Grace Darmond (*Aline Tilden*), Georgia Woodthorpe (*Mary Tilden*), Richard Headrick (*figlio del vicino/neighbor's boy*), Arthur Stuart Hull (*procuratore/District Attorney*), Wedgwood Nowell (*Richard Henderson*), Edward Peil (*Amos Tilden*), Fred Kelsey (*ispettore di polizia/Police Inspector*), Claude Payton (*agente/Central Office man*), [Miriam Bellah]. PROD: John M. Stahl, Louis B. Mayer, Louis B. Mayer Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 02.01.1922. COPIA/COPY: 35mm, 6910 ft. (orig. 6920 ft.), 83' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Publicizzato con lo slogan "Un dramma di piatti e di scontento", *The Song of Life* spicca nell'opera di Stahl come riflessione sul tema della povertà, oltre che per il crudo realismo dell'ambientazione. Al regista viene attribuita l'affermazione che il film trattava "un argomento che egli aveva messo da parte da parecchi anni con l'intenzione di sfruttarlo quando avesse avuto finalmente la sua unità di produzione" (che gli fu affidata alla Louis B. Mayer Productions, per la quale questo fu il suo quarto film); ciò fa pensare che annettesse un'importanza speciale al tema, oppure che a suo parere esso andasse svolto con cura particolare. Il soggetto è attribuito alla moglie di Stahl, Frances Irene Reels, mentre la sceneggiatura è di Bess Meredyth, prestigiosa sceneggiatrice (per film come il *Don Juan* del 1926 e *A Woman of Affairs* di Greta Garbo), che avrebbe poi sposato il regista Michael Curtiz contribuendo anzi da dietro le quinte a molti film del marito, a detta dei collaboratori di lui.

Advertised as "a Drama of Dishes and Discontent," The Song of Life stands out in Stahl's oeuvre for its focus on poverty and the gritty realism of its settings. The director was quoted as saying the film had "a theme which he has been saving for several years with the intention of using it when he had his own production unit" (which he did under Louis B. Mayer Productions, for which this was his fourth release), suggesting it may have had special importance to him, or that he felt it needed careful handling. The story was credited to Stahl's wife Frances Irene Reels, with a screenplay by Bess Meredyth, a well-respected screenwriter (of films such as the 1926 Don Juan and the Garbo vehicle A Woman of Affairs), who would later marry director Michael Curtiz and, according to the director's associates, contribute behind the scenes to many Curtiz films.



The Song of Life, 1922: Gaston Glass, Georgia Woodthorpe, Grace Darmond. (The Museum of Modern Art, New York)

Nei suoi film muti, Stahl analizza spesso le frustrazioni matrimoniali delle donne, nonché le possibili alternative al matrimonio; opere sospese tra dramma e commedia, come *Why Men Leave Home* e *Husbands and Lovers*, sono quasi sempre ambientate nei salotti alla moda dell'alta società. Raramente Stahl si sofferma a considerare la faticosa e monotona vita domestica delle mogli troppo povere per avere una servitù. *The Song of Life* si apre con un prologo di sorprendente intensità, che prefigura *The Wind* di Victor Sjöström (1928): una donna isolata in una casupola nel deserto (le scene furono girate nel deserto del Mojave), sferzata dal vento e dalla sabbia, è tiranneggiata

Women's frustration with marriage – and its alternatives – was a common theme in Stahl's silent films, most often playing out in fashionable drawing rooms in comedy-dramas like Why Men Leave Home and Husbands and Lovers. Rarely did Stahl consider the domestic drudgery of wives too poor to keep servants. The Song of Life opens with a startling, vivid prologue that prefigures Victor Sjöström's The Wind (1928) with its depiction of a woman isolated in a desert shack (filmed in the Mojave Desert) scoured by wind and sand, oppressed by a brutish "clod" of a



The Song of Life, 1922: Gaston Glass, Georgia Woodthorpe. (The Museum of Modern Art, New York)

da un marito ottuso e brutale ed è inesorabilmente aggogata a una montagna infinita di piatti sporchi. La sua fuga disperata da questa miserabile esistenza innesca una vicenda di amore materno che, dopo una serie di inverosimili colpi di scena melodrammatici, riunisce la donna con il figlio ormai adulto che ella aveva abbandonato da bambino e con la moglie di lui, la cui insoddisfazione rispecchia quella della donna più anziana. Il copione smorza le acute osservazioni sui problemi femminili – per esempio la vanità del desiderio degli uomini di presentarsi come coloro che da soli mantengono la famiglia, o il fatto che diano per scontato l'oscuro e non retribuito lavoro domestico – mescolandole a sentimenti più convenzionali. Il personaggio del figlio

husband and chained to a bottomless tub of dirty dishes. Her desperate flight from this wretched life is the seed of a mother-love plot that takes a number of credibility-straining melodramatic twists, reuniting this woman with the grown son she abandoned as a baby, and with the son's wife, whose dissatisfaction mirrors her own. The script hedges its sharp observations on women's problems – for instance, the vanity of men's desire to be the sole breadwinners and the degree to which they take for granted women's unpaid and unglamorous domestic labor – with more conventional sentiments. Since the character of the son is a struggling

è quello di uno scrittore tormentato, alle prese con la composizione di un romanzo autobiografico che dovrebbe presentare uno “spaccato di vita”, e ciò offre al film lo spunto per alcune osservazioni sul proprio stesso genere narrativo, oltre che sulla tensione fra onestà e melodramma.

Delle star di questo film è giunto fino a noi solo un tenue ricordo, e nessuna di esse ha avuto poi una carriera di rilievo nel cinema sonoro. Georgia Woodthorpe, che interpreta l'anziana madre, aveva passato la sessantina quando esordì nel cinema dopo una prestigiosa carriera teatrale; sarebbe diventato assai più famoso suo nipote (il regista George Stevens). Grace Darmond, che si sarebbe ritirata dagli schermi nel 1927, è nota non tanto come attrice, quanto per essere stata l'amante di Jean Acker: quest'ultima, si racconta, durante la sua prima notte di nozze con Rodolfo Valentino sarebbe scappata a casa di Grace, la cui espressione di tagliante e insoddisfatta intelligenza è assai adatta al ruolo che interpreta in questo film. Gaston Glass, di origine francese, attore romantico di discreto successo, fu il protagonista in *Humoresque* di Frank Borzage (1920). Il *Portland Telegraph* diede di lui questa divertente descrizione: “è il tipo dell'artista: abbastanza da piacere alle signore, e insieme non tanto da irritare gli uomini”.

Gran parte del film è ambientata a New York, nel Lower East Side, presentato con aspro vigore quasi neorealistico. Le scene di strada ci mostrano caseggiati popolari pavesati dai fili del bucato steso ad asciugare, i passanti che si affollano intorno ai carretti di pittoreschi venditori ambulanti, e i bambini che giocano nei rigagnoli e nelle trombe delle scale. Il direttore della fotografia Ernest Palmer, al suo secondo film con Stahl, avrebbe poi lavorato a *Seventh Heaven* e *Street Angel* di Borzage, nonché a *City Girl* di Murnau; qui egli riesce a ricreare un'atmosfera con concisa semplicità, rendendo palpabili il sudore, il chiasso, la claustrofobia da cui la giovane moglie interpretata da Grace Darmond vuol fuggire a tutti i costi. La vita di caseggiato è ritratta nei toni della commedia – la famiglia di attaccabrighe che abita oltre il condotto di ventilazione, la maligna scimmietta del suonatore di organetto che si intrufola dalle finestre per saccheggiare le cucine – e non manca qualche tocco di sobrio umorismo nelle scene del negozio di articoli musicali, ove la giovane moglie lavora tenendo a bada i clienti troppo galanti.

I recensori dell'epoca furono colpiti dal realismo del film e molti, per descriverlo, ripiegarono su luoghi comuni come “fedele alla vita” o “uno spaccato di vita reale”. I giudizi furono però contrastanti: a detta di parecchi critici (che pur apprezzarono l'abilità del regista) la trama era trita, noiosa e poco convincente, insomma l'ennesima “storia lacrimosa”. La valutazione del critico del *Los Angeles Times* pecca di una certa condiscendenza, ma è a grandi linee condivisibile: “la trama è veramente rozza, ma la rielaborazione cinematografica l'ha resa assai più raffinata. Stahl, a mio avviso, ha la capacità di infondere un significato alle più logore banalità”. In alcuni dei suoi film più noti (per esempio *Magnificent Obsession*), Stahl fa ben di più che infondere un significato alle più rozze vicende melodrammatiche; contro ogni previsione, dà loro il sapore della verità. – IMOGEN SARA SMITH

author engaged in writing an autobiographical “slice of life” novel, the film manages to comment on its own genre and on the tension between honesty and melodrama.

*None of the film's stars is well-remembered today, and none had significant careers in sound films. Georgia Woodthorpe, who plays the elderly mother, was in her sixties by the time she entered films, after a distinguished stage career; her grandson would become far more famous – director George Stevens. Grace Darmond, who retired from the screen in 1927, is less known now for her acting than for being the lover of Jean Acker – who allegedly fled to Darmond's home on the night of her wedding to Rudolph Valentino. Her look of sharp, discontented intelligence is well-suited to her role here. French-born Gaston Glass was a moderately successful romantic lead, starring in Frank Borzage's *Humoresque* (1920). He was amusingly described by the *Portland Telegraph* as “enough of the artist type to please the ladies and at the same time not enough of one to turn the men against him.”*

*Much of the film is set in New York's Lower East Side, which is presented with almost neorealist pungency. Street scenes show tenements festooned with laundry, crowds milling around pushcarts and colorful vendors, and children playing in gutters and stairwells. Cinematographer Ernest Palmer, making his second film with Stahl, would go on to photograph Borzage's *Seventh Heaven* and *Street Angel* and Murnau's *City Girl*; here his work is both concise and atmospheric, making palpable the sweaty, noisy, claustrophobic environment that the young wife played by Darmond yearns to escape. There is comedy about tenement life – a rowdy family across the airshaft, a mischievous organ grinder's monkey that sneaks in windows to raid kitchens – and some nice touches of underplayed humor in the music store where the young wife works and fends off flirtatious customers.*

*Reviewers of the time were impressed by the film's level of realism, with a number falling back on such clichés as “true to life,” or “a slice of real life.” Appraisals were mixed, however, with many critics finding the plot hackneyed and unconvincing, just one more “sob story,” even while admiring the directorial skill applied to it. The *Los Angeles Times* reviewer's assessment, though condescending, is broadly applicable: “the plot is such a crude one, and has been so admirably refined in the process of transforming it to the silver sheet. Mr. Stahl has, I believe, a faculty for taking the trite and commonplace and making them seem like something.” In some of Stahl's best-known films (e.g., *Magnificent Obsession*), he takes the crudest of melodramatic plots and makes them do more than just seem like something; against all odds, he makes them ring true.*

IMOGEN SARA SMITH

HUSBANDS AND LOVERS (US 1924)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SOGG/STORY: Frances Irene Reels, [John M. Stahl?]. SCEN: A. P. Younger. DID/TITLES: Madge Tyrone. PHOTOG: Antonio Gaudio. MONT/ED: Margaret Booth, Robert Kern. SCG/DES: Jack Holden. ASST DIR: Sidney Algier. CAST: Lewis S. Stone [Lewis Stone] (*James Livingston*), Florence Vidor (*Grace Livingston*), Lew Cody (*Rex Phillips*), Dale Fuller (*Marie*), Winter Hall (*Robert Stanton*), Edith Yorke (*Mrs. Stanton*), Dick Brandon (*bambino/little boy*), Betsy Ann Hisle (*bambina/little girl*). PROD: John M. Stahl, Louis B. Mayer, Louis B. Mayer Productions. DIST: First National Pictures. USCITA/REL: 02.11.1924. COPIA/COPY: 35mm, 7709 ft. (orig. 7822 ft.), 93' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Dopo *Why Men Leave Home*, *Husbands and Lovers* è il secondo film consecutivo dedicato da Stahl al tema del divorzio e di un nuovo matrimonio. Entrambi sono interpretati da Lewis Stone, che avrebbe girato in tutto sei film con Stahl, nel ruolo dell'ex marito o del futuro marito. Qui dà vita a un esempio di egoismo e insensibilità maschile ritratto in termini assai negativi; Stahl sarebbe tornato su questo tema in alcuni dei suoi migliori film drammatici dei primi anni del sonoro, come *Seed* (1931), *Back Street* (1932) e *Only Yesterday* (1933). L'argomento, che in quei film è trattato in una prospettiva tragica, serve qui a suscitare risate, ma non senza un acuto sguardo ai sottili dettagli del comportamento e qualche raffinato tocco di elegante tecnica cinematografica.

Questo è l'ultimo soggetto accreditato alla moglie di Stahl, Frances Irene Reels, che sarebbe morta nel 1926; fu adattato dal consueto collaboratore di lui, A.P. Younger. Il film si apre con una scena lunga e dettagliata che definisce la natura del rapporto matrimoniale della coppia di protagonisti descrivendone la routine quotidiana: la moglie, interpretata da Florence Vidor, accudisce con abnegazione il marito, per riceverne in cambio solo commenti offensivi sul proprio aspetto. Ella reagisce uscendo per andare dal parrucchiere e acquistare un nuovo guardaroba, cosa che non le procura l'ammirazione del marito ma attrae l'attenzione del lascivo amico della coppia, impersonato da Lew Cody.

Florence Vidor è un'interprete perfetta per lo stile di Stahl, contenuto ed elegante e allo stesso tempo asciutto e divertito; egli però la diresse solo in quest'occasione. Star popolare e ammirata tra la fine degli anni Dieci e gli anni Venti, Florence si ritirò con l'avvento del sonoro e pochi dei suoi film muti vengono ancora proiettati oggi; tra questi *The Marriage Circle* di Ernst Lubitsch (1924), cui *Husbands and Lovers*, all'uscita, fu paragonato da parecchi critici. Lewis Stone aveva analoghe doti di sobrietà, facilità di espressione e umorismo; nei pochi prolungati primi piani è capace di suscitare qualche simpatia per un personaggio che, alla luce del copione, non ne merita affatto. Lo aiuta aver di fronte, nei panni del rivale, Lew Cody. Specializzato nei ruoli di mellifluo mascazone e cascamento, Cody reca, ricamata addosso come un monogramma, la definizione di "altro uomo" e la sua viscosa espressione da rettile tradisce un'assenza di sentimenti quasi totale. Neppure un personaggio così meschino merita però la crudele umiliazione cui egli è sottoposto nella scena culminante del film.

Il momento centrale del film è uno scambio d'identità, un colpo di scena che sarebbe duro da digerire se non fosse realizzato con stile così sicuro ed elegante. Florence Vidor siede alla finestra, illuminata

Husbands and Lovers was Stahl's second film in a row on the theme of divorce and remarriage, following *Why Men Leave Home*. Both feature actor Lewis Stone, who would make a total of six films for Stahl, as the once and future husband. Here he embodies a particularly scathing portrait of male solipsism and insensitivity, a subject that Stahl would return to in some of his finest early talkie dramas, such as *Seed* (1931), *Back Street* (1932), and *Only Yesterday* (1933). A subject that veers towards tragedy in those films is mostly played for laughs here, but with a keen eye for subtle details of behavior and some fine cinematic grace notes.

This was the last story credit of Stahl's wife Frances Irene Reels before her death in 1926, adapted by his frequent collaborator A.P. Younger. The film opens with a long, detailed scene that establishes the nature of the central couple's marriage through their morning routine, which involves the wife, played by Florence Vidor, waiting on her husband hand and foot, only to be rewarded with insulting criticisms of her appearance. She responds by going out for a makeover and a fashionable new wardrobe, which earns her no points with her husbands but does attract the attention of their lecherous friend, played by Lew Cody.

Vidor is a perfect interpreter of Stahl's restrained, elegant, yet dryly amused style, though this was the only time he directed her. A popular and admired leading lady in the late 1910s and 1920s, she retired with the coming of sound, and of her silent films only a few are still watched today – one being Ernst Lubitsch's *The Marriage Circle* (1924), to which *Husbands and Lovers* was compared by several reviewers on its release. Lewis Stone had similar qualities of reserve, easy expressiveness, and humor, and he is able in a few extended close-ups to gain some sympathy for a character who, as written, evokes none. He is also helped by the casting of Lew Cody as his rival. Cody specialized in playing smooth cads and lounge lizards; he has "other man" embroidered on him like a monogram, and a reptilian face that betrays little feeling. Still, his character hardly deserves the cruel humiliation to which he is subjected in the film's climactic scene.

The centerpiece of the film is a scene of mistaken identity, a twist that might be hard to swallow if it were not staged with such beautiful and assured style. Vidor sits by a window, with bars of light falling through shutter-slats and slanting



Husbands and Lovers, 1924: Florence Vidor, Lew Cody. (The Museum of Modern Art, New York)

dalle strisce oblique di luce provenienti dalla griglia delle imposte, dolce immagine in chiaroscuro in cui si distilla l'ambivalenza del suo personaggio. Lewis Stone è in piedi, avvolto quasi completamente nell'oscurità; solo una mezzaluna di luce gli disegna un lato del volto. Mentre ascolta la confessione d'amore di sua moglie per un altro uomo avanza nella luce e poi ritorna nell'ombra, come la luna che sorge e tramonta. Tony Gaudio, il direttore della fotografia che padroneggia con abilità la scarsissima illuminazione di questa scena, avrebbe poi percorso una prestigiosa carriera alla Warner Brothers, filmando classici come *Little Caesar*, *High Sierra*, *The Letter* e *The Adventures of Robin Hood*.

across her, a lovely half-lit image that distills the ambivalence of her character. Stone stands almost completely concealed by darkness, with just a crescent of light tracing one side of his face; he advances into the light and then retreats back into the shadow, like the moon waxing and waning, as he listens silently to his wife's confession of love for another man. Cinematographer Tony Gaudio, who masterminds the extremely low lighting in this scene, would go on to an illustrious career at Warner Brothers, shooting classics such as Little Caesar, High Sierra, The Letter, and The Adventures of Robin Hood.



Husbands and Lovers, 1924: ?, Tony Gaudio, John Stahl, Florence Vidor. (The Museum of Modern Art, New York)

I drammi dedicati alle crisi matrimoniali e a eventuali seconde nozze - che stavano acquistando popolarità in un periodo in cui il divorzio cominciava a diventare socialmente accettabile - sembrano ispirarsi alla duplice e contraddittoria volontà di criticare e riaffermare l'istituto del matrimonio, di giocare con l'idea di una mentalità "moderna" in materia di adulterio e diritti delle donne ma di ritornare poi alla fine alle convenzioni romantiche dell'"e vissero per sempre felici e contenti". Questi film trasformavano in commedia la battaglia dei sessi e contemporaneamente cercavano di ammorbidire le stesse divisioni che illustravano, con il risultato di ostinate ambiguità di toni.

Husbands and Lovers ebbe un'accoglienza favorevole; i critici ne colsero la somiglianza con *Why Men Leave Home* e altri esempi di commedie drammatiche coniugali, ma elogiarono l'abilità e la finezza con cui Stahl trattava questo materiale così sofisticato. Egli stesso cominciò forse a sospettare di aver abusato di questo tema e nel novembre 1924, a quanto sembra, annunciò alla stampa l'intenzione di

Gaining popularity at a time when divorce was only just becoming more socially acceptable, remarriage dramas seem driven by conflicting desires to critique and affirm marriage, to flirt with being "modern" about adultery and women's autonomy, and yet to ensure a final retreat back into the romantic conventions of happily-ever-after. These films made comedy out of the battle of the sexes and at the same time tried to smooth over the very divisions they illustrated, resulting in stubborn ambiguities of tone.

Husbands and Lovers was well received, with reviewers noting the film's similarity to *Why Men Leave Home* and other entries in the genre of marital comedy-drama, but praising Stahl's deftness and finesse with this type of sophisticated material. Stahl himself seems to have worried that he had gone to this well once too often, and in November 1924, he apparently announced to the press that he would move away from marital

abbandonare i temi coniugali, inducendo il *Philadelphia Inquirer* a pubblicare il titolo “Decide di non distruggere più famiglie: John M. Stahl ha rovinato il suo ultimo matrimonio!” Come molti mariti e mogli che nei suoi film giocano con l’ipotesi del divorzio solo per riunirsi, Stahl avrebbe cambiato idea, tornando alle proprie radici, e avrebbe continuato a esplorare le possibilità drammatiche delle crisi coniugali per molti anni ancora. – IMOGEN SARA SMITH

subjects, prompting the Philadelphia Inquirer to run the headline “Resolves To Stop Breaking Up Homes: John M. Stahl Has Wrecked His Last Home!” Like the many husbands and wives in his films who toy with divorce only to reunite, Stahl would change his mind, return to his roots, and continue to mine the dramatic possibilities of troubled marriages for many more years to come. – IMOGEN SARA SMITH

MEMORY LANE (La fidanzata rapita) (US 1926)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: Benjamin Glazer. SOGG/STORY: John M. Stahl, Benjamin Glazer. PHOTOG: Percy Hilburn, asst. Eddy Fitzgerald. MONT/ED: Margaret Booth. SCG/DES: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. ASST DIR: Sidney Algier. UNIT MGR: Charles R. Condon. CAST: Eleanor Boardman (*Mary*), Conrad Nagel (*Jimmy Holt*), William Haines (*Joe Field*), John Stepping (*il padre di Mary/Mary’s father*), Eugenie Forde (*la madre di Mary/Mary’s mother*), Frankie Darro (*monello/urchin*), Dot Farley, Joan Standing (*domestiche/maids*), Kate Price (*donna in cabina telefonica/woman in telephone booth*), Florence Midgley, Dale Fuller, Billie Bennett, [Ruby Lafayette, Myrtle Rishell, Earl Metcalf, Marguerite Stepping, Thelma Salter]. PROD: John M. Stahl Productions; pres. Louis B. Mayer. DIST: First National Pictures. USCITA/REL: 17.01.1926. COPIA/COPY: 35mm, 6741 ft. (orig. 6825 ft.), 81' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Tra i film muti di Stahl *Memory Lane* è per molti versi il gioiello sconosciuto. Rievocazione affettuosa ma lievemente satirica della vita della provincia americana, esempio di melodramma sentimentale ma sobrio, e infine brillante esperimento di uso delle inquadrature incorniciate, può vantare un posto tra i migliori film di Stahl. La sera del suo matrimonio con Jim (Conrad Nagel), Mary (Eleanor Boardman) è affrontata da Joe (William Haines), suo antico innamorato rimasto fuori città per un anno. Obbligato per un equivoco a guidare l’automobile dei novelli sposi, Joe litiga con lo sposo e si dilegua con la sposa. Finita la benzina, i due trascorrono una penosa notte in macchina e la mattina seguente Mary ritorna dallo sposo. Alcuni anni dopo Joe fa visita alla coppia e al bambino. Mary è disgustata dal suo comportamento rozzo e volgare e conclude di aver fatto la scelta giusta, ma il marito intuisce che l’atteggiamento di Joe è una finzione, tesa a garantire la felicità della donna che ancora ama.

Variety criticò il film per l’esilità della trama, ma altri lo elogiarono proprio per questa caratteristica. Il *New York Times* lo definì “una commedia agile e divertente, ambientata in provincia”, la cui trama si snodava “con lieve ed elegante finezza”. *Film Daily* scrisse: “‘Memory Lane’ è l’esempio di intrattenimento più sottile ed elegante che si possa desiderare. La trama, semplice e modesta, si incepperebbe subito, se non fosse svolta con l’eccezionale raffinatezza dimostrata dal regista Stahl.” La semplicità della trama, che nel caso di *Memory Lane* procurò contemporaneamente a Stahl lodi e critiche, contrasta vistosamente con le vicende complicate e istrioniche dei primi melodrammi, come *Sowing the Wind* e *The Child Thou Gavest Me*.

Dei tre film che Stahl realizzò insieme allo sceneggiatore Benjamin Glazer, questo è l’unico che ci sia pervenuto. *Fine Clothes*, uscito nel 1925, era un adattamento della farsa *La moda maschile* (*Úri divat*) di Ferenc Molnár, che Glazer aveva tradotto (*Fashions for Men*) e adattato per Broadway. *The Gay Deceiver*, distribuito tramite la M-G-M nell’ottobre 1926, era tratto dalla commedia *Patachon* di Maurice

Memory Lane is in many ways the undiscovered gem of the Stahl silents. An affectionate but gently satirical evocation of American small-town life, a sentimental but restrained form of melodrama, and a brilliant experiment with aperture framings, it can take its place among Stahl’s best films. On the evening of her wedding to Jim (Conrad Nagel), Mary (Eleanor Boardman) is confronted by Joe (William Haines), a former beau who has been out of town for a year. Mistakenly dragooned to drive the car for the newly married couple, Joe quarrels with the groom and speeds off with the bride. They spend the night miserably in the car after running out of gas and the next morning Mary returns to the groom. Some years later, Joe visits the couple and their baby. Mary is repulsed by his coarse, vulgar demeanor and decides she made the right choice, but her husband realizes that Joe has put on an act to ensure the happiness of the woman he still loves.

The film was criticized by Variety for the slightness of the plot, but it was praised for the same qualities by others. The New York Times described it as “an amusing, smoothly running small town comedy,” in which the plot unfolded, “with a gentle appreciation for subtlety.” Film Daily noted: “‘Memory Lane’ is as subtle and pleasing a bit of entertainment as anyone would want. It has a simple little story that probably wouldn’t get very far without the unusually fine treatment given it by director Stahl.” The simplicity of the plot for which Stahl is both blamed and praised in the case of Memory Lane stands in sharp contrast to the complex plots and histrionics of the early melodramas, such as Sowing the Wind and The Child Thou Gavest Me.

The film is one of three that Stahl made with screenwriter Benjamin Glazer, and the only one to survive. Fine Clothes, released in August 1925, was adapted from Ferenc Molnár’s farce Fashions for Men (Úri divat), which Glazer had translated



Memory Lane, 1926: Eleanor Boardman. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Hennequin e Félix Duquesnel, adattata da Achmed Abdullah per il palcoscenico newyorkese con il titolo *Toto*. *Memory Lane*, l'ultima produzione Stahl/Mayer, distribuita nel gennaio 1926 tramite la First National, si basa su un soggetto originale attribuito a Glazer e Stahl. È anche possibile che Glazer abbia influito sulla scelta degli interpreti di *Memory Lane*. Egli aveva scritto il soggetto di *Sinners in Silk* (M-G-M, settembre 1924), una commedia di Hobart Henley incentrata sulle vicende di frivole ragazze alla moda, interpretata proprio da Eleanor Boardman e Conrad Nagel, di cui quindi Glazer doveva conoscere le qualità artistiche. La fine eleganza del film, che attirò l'attenzione della stampa specializzata, testimonia dell'influenza esercitata sull'opera di Stahl dalle due precedenti farse realizzate insieme a Glazer, e anzi dall'intero genere della commedia sofisticata. In un articolo dedicato a Stahl nel 1924, Whitney Williams del *Los Angeles Times* scoprì una somiglianza tra Stahl e Lubitsch, definendoli entrambi esponenti di una "scuola viennese" di regia: "Ogniqualevolta sia possibile, si ricorre a una situazione leggera, benché la leggerezza possa rivelarsi assai più sottile di una situazione cupamente drammatica".

La notte prima del matrimonio con Jim, Mary si allontana di soppiatto dalla casa di famiglia per incontrarsi con Joe. Il tono dell'episodio è nostalgico e triste, piuttosto che comico. Passando davanti alla vecchia scuola, i due rievocano il loro primo incontro e gli anni che li hanno visti crescere insieme. La conversazione si intreccia con le inquadrature inframezzate di un gruppo di ragazzi che cantano sul prato del villaggio. Le didascalie riportano frammenti dei testi delle due canzoni. La prima è "When You Were Sweet Sixteen," grande successo filmato da James Thornton nel 1898, divenuto ormai uno standard per i quartetti vocali a cappella. La seconda è la ballata "Memory Lane," (Il



Memory Lane, 1926: Eleanor Boardman, Conrad Nagel. (New York Public Library for the Performing Arts)

and directed on Broadway. The *Gay Deceiver*, released through M-G-M in October 1926, was based on the comedy *Patachon* by Maurice Hennequin and Félix Duquesnel, as adapted by Achmed Abdullah under the title *Toto* for the New York stage. *Memory Lane*, the final Stahl/Mayer production released through First National in January 1926, was from an original script credited to Glazer and Stahl. Glazer may also have influenced the casting of *Memory Lane*. He had provided the story for Hobart Henley's flapper comedy *Sinners in Silk* (M-G-M, September 1924), which had Eleanor Boardman and Conrad Nagel in major roles, and thus presumably would have known their work. The subtlety of the film commented upon in the trade press shows the influence of the two previous farces made with Glazer, and more generally of the genre of sophisticated comedy on Stahl's work. Indeed, in an article on Stahl written in 1924, Whitney Williams of the *Los Angeles Times* asserted a similarity between Stahl and Lubitsch, classifying them both as exemplars of a "Viennese school" of direction: "Whenever it is possible a light situation is utilized, albeit the lightness may be far more subtle than a heavy dramatic situation."

Mary sneaks out of her family house and meets Joe on the night before her wedding to Jim. The tone is nostalgic and sad rather than comic. As they pass the old schoolhouse they reminisce about their first meeting and about growing up together. Their conversation is interspersed with cut-aways to a group of boys singing on the village green. Fragments of the song lyrics are quoted in the intertitles. The first is "When You Were Sweet Sixteen," James Thornton's 1898 hit and a barbershop quartet

viale dei ricordi), composta da Buddy De Sylva (parole) e Larry Spier e Con Conrad (musica):

Sono con te, passeggio con te, sul viale dei ricordi.
Rivivo gli anni, risate e lacrime, ancora una volta.
Ancora sogno, la nostra notte, il dolce ritornello
della vita di allora.
La tua timidezza, il nostro addio, nell'oscurità.
Solo uno sguardo, pieno d'amore, e te ne andasti.
I miei sogni sono vani, ma il mio amore resterà.
Passeggerò ancora sul viale dei ricordi, con te.

Mary rivela a Joe che sarebbe stata disposta ad attenderlo per sempre, ma lui non glielo ha mai chiesto e ora è troppo tardi: ella si sente obbligata a mantenere la promessa di sposare Jim. Lo abbraccia e i due si separano.

Il film passa a questo punto a un lieve registro comico, grazie all'espedito narrativo per cui Jim scambia Joe per l'autista. I due litigano e alla fine Joe, d'impulso, se la svigna in macchina con Mary, mentre Jim deve tornarsene a piedi in città. La descrizione ellittica e umoristica è tipica della "leggerezza" associata a Lubitsch e di quella che il critico del *Los Angeles Times* definiva la "scuola viennese" di regia. Joe, sceso dall'auto che si è fermata, cerca di comunicare a Mary, chiusa all'interno, che è finita la benzina. I due gesticolano e cercano di spiegarsi senza usare parole. Joe rientra in macchina e conferma che la benzina è finita e che per parecchie miglia intorno non c'è nessuno cui chiedere aiuto. Un'inquadratura laterale della vettura ci mostra Joe al posto di guida e Mary sul sedile posteriore, ripresi attraverso i due finestrini separati; ella china il capo e comincia a piangere. Cambio di inquadratura: nel salotto di casa Bradley Jim siede in attesa, insieme ai genitori di Mary. Il padre di lei, costernato, rifiuta una tazza di tè offertagli dalla moglie; anche quest'ultima china il capo e comincia a piangere. Cambio di inquadratura: nell'automobile, ripresa attraverso il finestrino, vediamo la coppia che ora si è spostata sul sedile posteriore. Mary continua a piangere e posa la testa sulla spalla di Joe. Cambio di inquadratura: pettegolezzi telefonici in città, seguiti da una ripresa in esterni dei fili del telefono percorsi da molteplici e frenetiche chiamate. Cambio di inquadratura: nell'automobile, Mary e Joe si sono addormentati sul sedile posteriore. Dissolvenza in nero.

La fotografia di Percy Hilburn è sempre elegante, ma spicca soprattutto nelle sezioni centrali del film. La sequenza del matrimonio ricorre ripetutamente all'"apertura framing": Joe, in lacrime, osserva la cerimonia dalla finestra di casa, mentre Mary, a sua volta, piange all'interno. Successivamente, varie inquadrature sono incorniciate dal parabrezza, dai finestrini e dalle portiere dell'automobile in cui siedono Joe, Jim e Mary. Stahl elabora anche magnifiche composizioni in profondità nello spazio relativamente limitato della vettura. È una dimostrazione dell'abilità registica di Stahl l'ironico ritorno della sequenza finale alla nostalgia di quella iniziale (e alla canzone che dà il titolo al film). La conclusione della pellicola indica con chiarezza la costante attenzione del regista per il melodramma e il sentimento, insieme al suo interesse per la commedia sofisticata. — LEA JACOBS

standard. The second is the ballad "Memory Lane," by Buddy De Sylva (lyrics) and Larry Spier and Con Conrad (music):

I am with you, wandering through, memory lane.
Living the years, laughter and tears, over again.
I am dreaming yet, of the night we met, when life
was a lovely refrain.
You were so shy, saying goodbye, there in the dark.
Only a glance, full of romance, and you were gone.
Though my dreams are in vain, my love will remain.
Strolling again, memory lane with you.

Mary tells Joe she would have waited forever for him, but he did not ask, and now it is too late: she feels obliged to carry through with her promise to marry Jim. She embraces him and they part.

The film shifts into a light comic register, with the device of having Jim mistake Joe for the driver. After a quarrel develops between the men, Joe impulsively drives off with Mary, leaving Jim to walk back to town. The elliptical and amusing evocation of an innocent but potentially scandalous night is typical of the "lightness" associated with Lubitsch and what the *Los Angeles Times* reviewer saw as the "Viennese school" of direction. Joe, outside the stopped car, tries to signal to Mary within that they are out of gas. They gesticulate and try to speak to each other without words. He re-enters the car and confirms that they are out of gas and miles from anywhere. A side view of the car shows Joe in the front seat and Mary in back, framed through separate windows. She puts her head down and begins to cry. Cut to the interior of the Bradley living room, where Jim sits waiting with Mary's parents. Her father, distraught, refuses a cup of tea proffered by Mary's mother. She also puts her head down and begins to cry. Cut to the car, a view through the rear window showing that the couple are now both in the back seat. Mary continues to cry and leans her head on Joe's shoulder. Cut to a town gossip on the phone, and then to a shot of exterior telephone wires alight with multiple calls. Cut to the car, where we see Mary and Joe asleep in the back seat. Fade to black.

Percy Hilburn's cinematography is elegant throughout, but is most notable in the film's middle sections. The sequence of the wedding makes use of aperture framings as Joe, in tears, watches the wedding through the front window of the house, while Mary also cries within. Later, there are varied framings through the windshield, windows, and door of the car that contains Joe, Jim, and Mary. Stahl also organizes terrific compositions in depth in the relatively confined space of the car. It is a mark of Stahl's skill as a director that the ending returns, in an ironic mode, to the nostalgia of the opening (and to the title song). The film's final act clearly points to the director's continued investment in melodrama and sentiment as well as his interest in sophisticated comedy. — LEA JACOBS

IN OLD KENTUCKY (Ritorno alla vita) (US 1927)

REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: A. P. Younger, Lew Lipton; dalla pièce di/based on the play by Charles T. Dazey (1893). DIDASCALIE/TITLES: Marian Ainslee, Ruth Cummings. PHOTOG: Maximilian Fabian. MONT/EDIT: Basil Wrangell, Margaret Booth. SCG/DES: Cedric Gibbons, Ernest [Ernst] Feghtë. COST: Gilbert Clark. ASST DIR: David Friedman. CAST: James Murray (*Jimmy Brierly*), Helene Costello (*Nancy Holden*), Wesley Barry ("*Skippy*" *Lowry*), Dorothy Cumming (*Mrs. Brierly*), Edward Martindel (*Mr. Brierly*), Harvey Clark (*Dan Lowry*), Stepin Fetchit [Lincoln Perry] (*Highpockets*), Carolynne Snowden (*Lily May*), Nick Cogley (*Uncle Bible*), [Sidney Bracy], Jiggs the dog. PROD: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 29.10.1927. COPIA/COPY: 35mm, 6154 ft. (orig. 6646 ft.), 78' (21 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nel 1927 Stahl lasciò la Metro-Goldwyn-Mayer per assumere un ruolo dirigenziale nella società indipendente Tiffany Pictures, ribattezzata Tiffany-Stahl Productions; lavorando da produttore nella nuova compagnia, abbandonò la regia per tre anni. Il suo ultimo film per la M-G-M, *In Old Kentucky*, è quindi anche l'ultimo film muto da lui diretto. Sembra questo un progetto insolito per Stahl, uno scostamento rispetto alle commedie leggere e ai melodrammi impernati su personaggi femminili che lo avevano reso famoso negli anni Venti. La fonte è un dramma teatrale di Charles T. Dazey (risalente al 1893) che è impossibile non definire un cavallo di battaglia, sia per l'argomento equestre sia per la frequenza con cui fu rappresentato nel corso dei decenni, sul palcoscenico come sullo schermo (Louis B. Mayer ne aveva già prodotto nel 1919 un adattamento diretto da Marshall Neilan, e una versione successiva del 1935 sarebbe stata interpretata da Will Rogers). Questi film sono tutti assai diversi l'uno dall'altro, e tutti si prendono grandi libertà con la fonte teatrale: la versione di Stahl, adattata da A.P. Younger, è incentrata sugli anni successivi alla prima guerra mondiale, e culmina nella corsa ippica del Kentucky Derby, che riesce contemporaneamente a risollevarne le sorti di una famiglia di allevatori di cavalli andata in rovina, e a sanare la psiche, devastata dalla guerra, del figlio ed erede della famiglia, interpretato da un attore tragicamente travagliato come James Murray. Nato nel Bronx, Murray era, si narra, una sconosciuta comparsa quando il regista King Vidor lo scoprì e gli affidò il ruolo di protagonista in *The Crowd* (1928); quest'interpretazione gli recò l'immortalità, ma induce inevitabilmente a osservare che il suo triste destino personale ha ripercorso la cupa parabola descritta dalla trama del film. La sua prestazione in *The Crowd* fu assai ammirata e gli procurò altri ruoli da protagonista, ma un problema di alcolismo, apparentemente legato alla profonda insicurezza, distrusse ben presto la sua carriera; preda dell'alcol e della miseria, Murray annegò nel 1936, forse in un

In 1927, Stahl left Metro-Goldwyn-Mayer to become an executive of the independent Tiffany Pictures, renamed Tiffany-Stahl Productions, and while acting as a producer there took a three-year hiatus from directing. His last film for M-G-M,



In Old Kentucky, 1927: Helene Costello, James Murray. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

In Old Kentucky, thus also became the last silent film he directed. It seems an unusual project for him, a departure from the female-centered melodramas and light comedies for which he was known in the 1920s. The source was an 1893 stage melodrama by Charles T. Dazey, which it is impossible to resist calling a warhorse, both for its equestrian subject matter and the frequency with which it returned over the decades, both on stage and screen. (Louis B. Mayer had already produced an adaptation, directed by Marshall Neilan, in 1919, and a later version in 1935 would star Will Rogers.) These various films diverge widely, and each took great liberties with the play: Stahl's version, adapted by A.P. Younger, focuses on the aftermath of World War I, and culminates in a Kentucky Derby race that manages to simultaneously heal the fortunes of a ruined horse-breeding family and the psyche of the war-damaged son and heir, played by the tragically troubled actor James Murray.

*The Bronx-born Murray was allegedly an unknown extra when director King Vidor discovered and cast him as the lead in *The Crowd* (1928), a performance that brought him immortality but which is invariably linked to the observation that his own sad*



In Old Kentucky, 1927: John Stahl con / with John Murray, ex-schiavo presunto centenario / former slave said to be 100 years old.
 (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

incidente, forse suicida (per una triste coincidenza, lo sceneggiatore A.P. Younger si tolse la vita nel 1931). Se il resoconto della scoperta di Murray corrisponde a verità, se ne dovrebbe dedurre che *In Old Kentucky* sia stato realizzato dopo la pellicola di Vidor, anche se uscì prima. Benché questo film non raggiunga il livello di *The Crowd*, anche il personaggio di Jimmy Brierly si basa sulla rude intensità emotiva di Murray e ne prefigura la personalità autodistruttiva. Prima di partire

*fate echoed the film's downbeat arc. Though his widely admired work in *The Crowd* led to other starring roles, a drinking problem seemingly tied to deep insecurity soon derailed his career; alcoholic and destitute, Murray drowned in 1936, whether accidentally or as a suicide. (In a sad coincidence, screenwriter A.P. Younger committed suicide in 1931.) If the account of Murray's discovery is true, this would suggest that In*

per la guerra Jimmy è un ragazzo spensierato e solare; quando ritorna è un giocatore d'azzardo, un bevitore dissoluto sprezzante e aggressivo con tutte le persone che ama.

Che questa trasformazione sia la conseguenza di un trauma da combattimento (“psicosi traumatica da bombardamento” secondo il termine introdotto nella prima guerra mondiale) non viene mai detto esplicitamente, ma emerge con forza dall’interpretazione di Murray, piena di un odio per se stesso sepolto sotto una nebbiosa coltre di farmaci autosomministrati. La circostanza è confermata dal legame narrativo che si instaura fra Jimmy e Queen Bess, fortissimo cavallo da corsa che il patriarca dei Brierly ha offerto come contributo allo sforzo bellico; i due si incontrano tra la pioggia e il fango, nella buia atmosfera delle trincee, e molto più tardi Queen Bess, malconcia e ricoperta di cicatrici, è recuperata dai Brierly (ora caduti in povertà) che la iscrivono al Kentucky Derby. Non sorprende che, all’uscita del film, questa trama sia stata accolta con risate di scherno: la recensione di *Variety* fu così ostile (“una vicenda di stupidità inconcepibile, narrata con una tecnica da asilo infantile”) che la M-G-M insistette per ottenere una seconda recensione, con risultati solo leggermente più favorevoli. Anche le recensioni più lusinghiere diedero generalmente per scontato il livello ridicolo della trama, sottolineando che il film aveva avuto successo nonostante tale handicap.

Un altro aspetto del film suscitò attenzione all’epoca e rimane interessante ancor oggi: il notevole spazio accordato agli attori afro-americani Lincoln Perry, meglio noto con il nome d’arte di Stepin Fetchit, nel ruolo di Highpockets il buono a nulla, e Carolynne Snowden in quello della sua tollerante fidanzata, Lily May, che lavora come domestica. Questi personaggi neri sono utilizzati sostanzialmente come intermezzo comico, in termini probabilmente offensivi per gli spettatori moderni, ma rispetto agli standard spesso infimi di tali ruoli sono presentati con simpatia e hanno lo spazio per interpretazioni che, almeno a tratti, hanno un sapore naturale e commovente. I primi piani di Carolynne sono così singolarmente intensi che il suo costante ruolo di bersaglio delle risate dei bianchi risulta ancor più crudele (ella divenne un volto noto, e avrebbe interpretato numerose parti secondarie, soprattutto di cantante o ballerina, in film di successo come *A Day at the Races*, *Murder at the Vanities*, e *Roman Scandals*), mentre il sempre controverso Perry disegna un personaggio di astuto briccone, piuttosto che l’esagerata caricatura del tonto lento di comprendonio, che lo avrebbe reso famoso successivamente. Questo film segnò la svolta della sua carriera, e Stahl lo scelse per altre tre produzioni alla Tiffany-Stahl. Fu anche avanzata l’idea che il regista potesse dirigere Perry e Snowden in un film con un cast composto esclusivamente di attori neri; la proposta non ebbe seguito, ma l’interesse di Stahl per i personaggi afro-americani sarebbe riemerso, con sfumature più ricche, in *Imitation of Life* (1934). – IMOGEN SARA SMITH

Old Kentucky was made after, though released before, Vidor’s film. Though this film does not approach the level of The Crowd, the role of Jimmy Brierly also draws on Murray’s raw emotional intensity and foreshadows his personal self-destructiveness. Before going off to war, Jimmy is a carefree, golden youth; when he returns, he is a drunken, dissolute gambler who shuns or quarrels with all his loved ones.

That his transformation is the result of combat trauma (“shell shock,” in World War I parlance) is never made explicit, but comes across strongly in Murray’s performance, redolent of self-loathing buried under a self-medicated haze. It is reinforced by the narrative link between Jimmy and Queen Bess, a prize racehorse contributed to the war effort by the Brierly patriarch; the two meet amid the rain, mud, and murk of the trenches, and much later the scarred and battered Queen Bess is recovered by the now-impooverished Brierlys and entered in the Kentucky Derby. Not surprisingly, this plot was met with considerable derision when the film came out: Variety’s review was so hostile (“inconceivably asinine in story and with kindergarten technique”) that M-G-M pressured them into a second review, with only slightly more favorable results. Even warmer reviews generally took for granted that the plot was ludicrous and the film’s success was in spite of it.

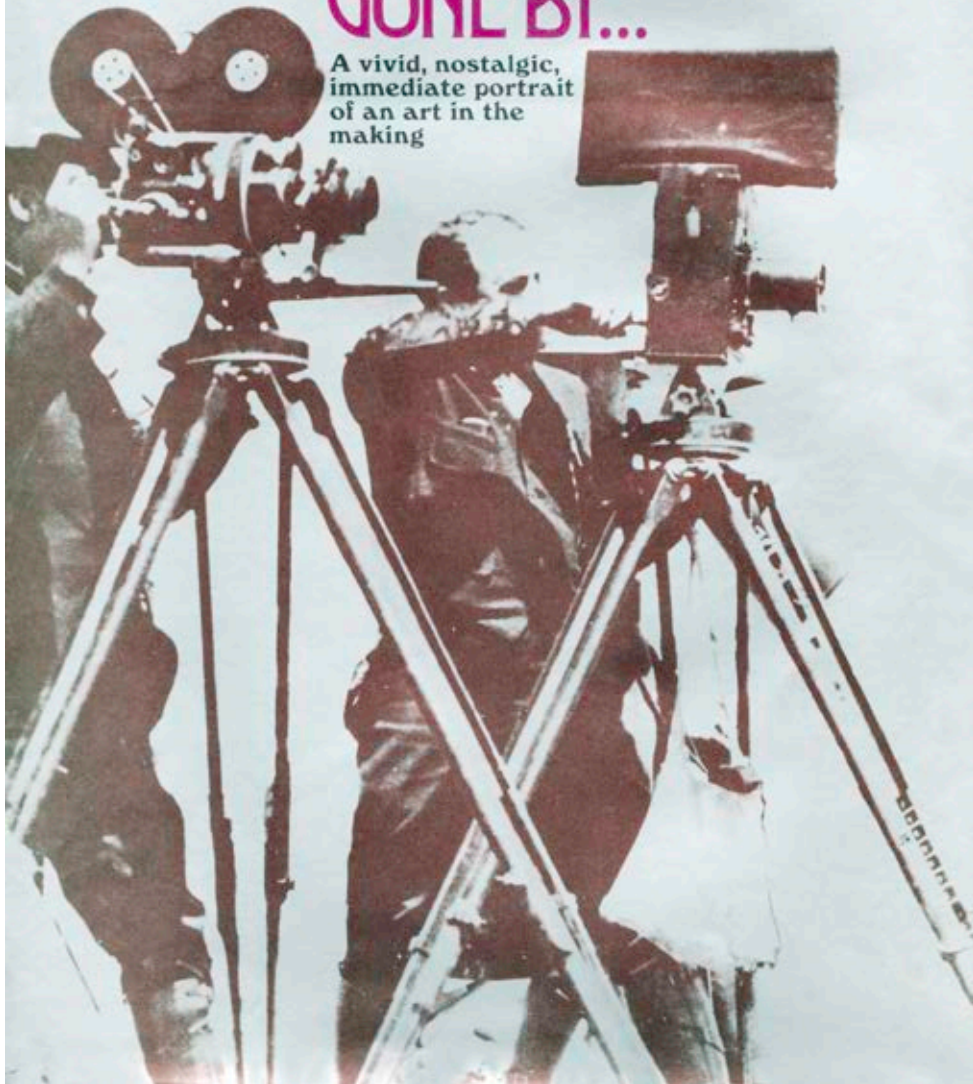
*Another element of the film that drew attention at the time and remains of interest is the substantial amount of time devoted to African-American actors Lincoln Perry, better known as Stepin Fetchit, as the ne’er-do-well Highpockets, and Carolynne Snowden as his long-suffering fiancée, Lily May, who works as a maid. These black characters are mainly treated as comic relief, much of it offensive to modern viewers, but given the extremely poor standards of such roles, they are presented sympathetically and allowed space for performances that, at least occasionally, feel natural and affecting. Snowden’s close-ups are so peculiarly touching that her recurring role as the butt of white laughter feels even more cruel (a familiar face, she would go on to play small roles, often as a singer or dancer, in well-known films like *A Day at the Races*, *Murder at the Vanities*, and *Roman Scandals*), and the eternally controversial Perry’s performance is more sly and rascally, less exaggeratedly slow-witted than the later style that would become notorious. This was his breakthrough film, and Stahl would cast him in three productions at Tiffany-Stahl. There was even talk of his directing Perry and Snowden in a film with an all-black cast; this never happened, though the director’s interest in African-American characters would return with greater nuance in *Imitation of Life* (1934). – IMOGEN SARA SMITH*



In Old Kentucky, 1927: James Murray, Jiggs. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

KEVIN BROWNLOW THE PARADE'S GONE BY...

A vivid, nostalgic,
immediate portrait
of an art in the
making





THE PARADE'S GONE BY... 50

Per festeggiare il cinquantesimo anniversario della pubblicazione di *The Parade's Gone By...* abbiamo chiesto a Kevin Brownlow di scegliere sei film che avrebbe voluto vedere alle Giornate. Abbiamo inoltre raccolto una serie di testimonianze sull'impatto del libro.

La parata sfila ancora

Ho avuto il privilegio di prendere presto visione di *The Parade's Gone By...* (La parata è finita). Un giorno, nel 1967, James Price, ispirato redattore della casa editrice Secker and Warburg, mi chiese di leggere un libro che gli era stato proposto. Richiesta insolita, perché James, dotato di gusto e sicurezza di giudizio in materia di libri di cinema, generalmente non cercava un secondo parere. Ma questo, mi disse, era diverso da qualsiasi altro. Non ignorava, probabilmente, che era stato respinto senza esitazione da una schiera di editori londinesi.

Di certo era un impegnativo malloppo dattiloscritto a spaziatura doppia. C'erano 48 sezioni numerate che non erano propriamente capitoli: la più lunga (Abel Gance) aveva una mole venti volte maggiore della più breve ("You can't make a picture without 'em" [Senza di loro non si può fare un film], dedicata ai tecnici). Erano denominate in maniera apparentemente casuale con nomi di star del muto, tematiche, titoli di film. Solo cominciando dall'inizio e lasciandosi gradualmente assorbire dal piacere della lettura, diventava evidente che il testo non era – volutamente – strutturato secondo la tipica maniera di un libro. Si trattava, piuttosto, di montaggio: la concezione, il processo mentale, di un grande montatore cinematografico formatosi sul cinema muto e sulla dinamica del taglio, della collisione di un'inquadratura con l'altra. Quanto allo stile, le numerose interviste erano vivacissime e i commenti di ricordo irresistibili: una profonda conoscenza della materia trasmessa con un indovinato tono colloquiale, mai privo di

To honour the 50th anniversary of The Parade's Gone By..., we gave Kevin Brownlow carte blanche to select six films he wished to see at the Giornate. At the end of this section, you'll also find tributes testifying to the book's impact.

The Parade's Still Going By

It was a privilege to have a very early sighting of The Parade's Gone By... Sometime in 1967 James Price, the inspired editor at the publishers Secker and Warburg, asked me to read a book they had been offered. This was unusual, because James had taste and confidence in the matter of film books, and did not generally seek a second opinion. But this, he said, was ... not like anything he had seen before. He probably also knew it had been confidently rejected by a swathe of other London publishers.

It was, certainly, a challenging stack of double-spaced typescript. There were 48 numbered sections that were not exactly chapters: the longest (Abel Gance) was 20 times the length of the shortest ("You can't make a picture without 'em", on technicians). The headings seemed offhandedly to intersperse names of silent stars, themes, film titles. Only if you began at the beginning and pleasurably read on, did it become evident that the text was, quite purposefully, not structured in conventional book style. This was, rather, montage – the conception, or thought-process, of a great film editor, trained on silent cinema and the dynamics of cutting, the collision of shot against shot. As to the style, the numerous interviews were vivid, and the writing of the linking commentary irresistible – profound scholarship made winningly conversational, with irony and comedy never far off. As the story of silent-era

ironia e comicità. Come storia di Hollywood nell'epoca del muto, sarebbe rimasta insuperata. Si conclude con le persuasive parole di Mary Pickford: "Sarebbe stato più logico se i film muti si fossero sviluppati a partire dal sonoro, anziché il contrario."

Volendo evitare che il mio giudizio sembrasse in qualche modo influenzato, probabilmente non dissi a James che in realtà conoscevo il ventinovenne autore da tredici anni. Una domenica d'estate del 1954, mentre prendevo il sole a Hampstead, mi ero imbattuto in Liam O'Leary, leggendario paladino irlandese del cinema muto. "Per fortuna che ti ho incontrato. Adesso ti porto in un posto. Non chiedermi niente." Il "posto", scoprii poco dopo, era un bell'appartamento borghese di Belsize Park, abitato da una coppia simpatica e ospitale e dal loro figliolo, che con i suoi occhiali tondi dimostrava meno dei suoi sedici anni. Dopo i convenevoli, appresi che eravamo venuti a trovare il ragazzo. Andammo nella sua stanza, che egli aveva attrezzato come un piccolo cinema. C'era un unico proiettore Pathé a 9,5 e un unico grammofono portatile a 78 giri. Che delusione!

Le luci si spensero, il proiettore ronzò e il ragazzino si mise ad arrembiare con l'accompagnamento musicale. Sullo schermo apparve un cinegiornale del 1927; cominciai a cambiare idea. Il cinegiornale si concluse, e sullo schermo comparve un nuovo titolo: "*Napoleon* di Abel Gance". *Napoleon*, un film da lungo tempo perduto e vivamente rimpianto... Ciò che vedemmo quel pomeriggio durava poco più di un'ora, e un proiettore a 9,5 non è in grado di riprodurre i trittici. Come sappiamo oggi, c'era ancora molto da fare: più di mezzo secolo di lavoro. Ma questo era già, senza dubbio, il *Napoleon* di Gance, fin dal memorabile inizio con la battaglia a palle di neve a Rennes.

Se ben ricordo, in quell'occasione Kevin non aprì bocca: era un po' intimidito, penso, dal fatto di essere messo in mostra di fronte a degli adulti. Da parte mia, dopo la proiezione, provai vergogna per la mia diffidenza iniziale e mi sentii ridimensionato da quel sedicenne. Da allora, è sempre stato un grande piacere sentirmi ridimensionato davanti a tanta bravura, all'ingegno profuso per la resurrezione e la gloria del cinema muto.

Dev'essere stato solo qualche settimana dopo quella proiezione che Liam s'imbatté in un signore piccolo, con una bell'aria aristocratica, che si aggirava solitario nel foyer del British Film Institute. Solo Liam lo poteva riconoscere e Gance – che era venuto a Londra per vedere com'era il Cinerama rispetto al triplo schermo della sua Polivisione – fu lusingato e compiaciuto di essere stato riconosciuto. Liam chiamò immediatamente la madre di Kevin, la quale s'inventò bravamente un'improvvisa emergenza familiare per poter far subito uscire il figlio dalla scuola. Fu così che Gance e il suo discepolo s'incontrarono per la prima volta.

Tra quel primo incontro e *The Parade's Gone By...* vidi Kevin solo raramente. Era occupato a dirigere e filmare cortometraggi e anche, insieme a Andrew Mollo, il suo primo lungometraggio, *It Happened Here* (che ora è diventato a sua volta un classico); a curare il montaggio di film altrui (all'epoca di *The Parade's Gone By...* lavorava a *Charge of the Light Brigade* di Tony Richardson e *The White Bus* di Lindsay Anderson); e infine, non appena poteva, a inseguire implacabile i

Hollywood it could never be surpassed. It concludes with the persuasive words of Mary Pickford: "It would have been more logical if silent pictures had grown out of the talkie instead of the other way round."

Wanting to avoid any suggestion of prejudice in my report, I probably did not mention to James that I had actually known the 29-year-old author for 13 years. On a summer Sunday in 1954 I was taking the sun in Hampstead when I ran into Liam O'Leary, legendary Irish champion of silent cinema. "Lucky I met you. I'm going to take you somewhere. Don't ask." "Somewhere" turned out to be a nice bourgeois apartment in Belsize Park, with a charming, welcoming couple and their son, who, with his round spectacles, looked less than his sixteen years. After the preliminaries it turned out it was the son we had come to see. We were led into his bedroom, which he had fitted out as a toy cinema. There was a single 9.5 Pathé projector and a single 78-rpm gramophone turntable. My heart sank.

The lights went out, the projector whirred, and the lad started manipulating the musical accompaniment. On screen appeared a newsreel from 1927. I started to think again. The newsreel ended, and a new title appeared on screen: "Napoleon by Abel Gance". Napoleon was a long-lost and much regretted film.... What we saw that afternoon ran for a little more than an hour, and a 9.5 projector doesn't do triptychs. As we now know, there was more work to be done – more than half a century of it. But this was already, without doubt Gance's Napoleon, kicking off memorably with the snowball fight at Rennes.

I do not recall Kevin saying anything on that occasion: I think he was a little intimidated by being put on show for grown-ups. For my part, after this screening, I felt shamed by my initial apprehension and humbled by this sixteen-year-old. In the most pleasant way, I have ever since been humbled in face of the multiple gifts he has dedicated to the resurrection and glory of silent cinema.

It can only have been a matter of weeks after that screening when Liam came upon a small, handsomely patrician gentleman lingering neglected in the foyer of the British Film Institute. Only Liam would have recognized him, and Gance – who had come to London to see how Cinerama compared with his own Polyvision triptych – was flattered and pleased to be acknowledged. Liam instantly called Kevin's mother, and Mrs. Brownlow gamely concocted a tale of precipitous family crisis to get Kevin out of school without delay. Thus Gance and his disciple met for the first time.

*Between that first meeting and *The Parade's Gone By...*, I saw little of Kevin. He was busy, directing and filming shorts and, with Andrew Mollo, his first feature *It Happened Here* (now itself a classic); editing other people's pictures (at the time of *The Parade's Gone By...*, Tony Richardson's *Charge of the Light Brigade* and Lindsay Anderson's *The White Bus*); and*

veterani di Hollywood per ottenere le interviste che poi confluirono nel libro, e dalle quali scaturì la serie televisiva *Hollywood*. All'incirca in quel periodo, intervistai Gloria Swanson e le chiesi se conoscesse quel giovanotto; ergendosi maestosa in tutto il suo metro e cinquanta (ma secondo Kevin era alta un metro e cinquantasette) replicò: "È forse possibile NON conoscere Kevin Brownlow?" In seguito ella riuscì a farlo entrare di soppiatto sul set di *A Countess from Hong Kong*, ove Kevin visse la tensione che regnava quando Charlie Chaplin (con cui Gloria aveva lavorato alla Essanay) dirigeva Marlon Brando.

Ma dopo tutto, *The Parade's Gone By...* è stato solo un episodio. In serbo per noi c'era molto altro: *Winstanley, Hollywood, Thames Silents, Unknown Chaplin* e tutti i documentari, *Photoplay* con i suoi restauri e le produzioni, e i nuovi libri che li avrebbero accompagnati. Nel 1980, con la collaborazione di David Gill e Carl Davis, *Napoleon* – quadruplicato in lunghezza dalla proiezione del 1954 – restitui agli spettatori il brivido, da gran tempo dimenticato, di un film "muto" proiettato in sala con l'accompagnamento dell'orchestra.

Kevin rimane uno studente. Già prima dell'adolescenza si immergeva nei vecchi numeri di *Photoplay*, e in qualsiasi altra fonte gli capitasse sotto mano, annotando e schedando con scrupolo ogni riferimento. Ancor oggi tiene sempre pronti la penna e il blocco per gli appunti: la generosità con cui condivide questa risorsa impareggiabile non conosce limiti. Per qualsiasi film e qualsiasi personaggio è sempre in grado di proporre un preciso elenco di riferimenti; e nella letteratura cinematografica di tutto il mondo nessun altro nome è citato più di frequente, né con maggior gratitudine. Un Oscar era il riconoscimento minimo che Hollywood potesse tributare al suo grande cronista. Grazie a Kevin Brownlow, più che a chiunque altro, la Parata sta ancora sfilando. Più splendente che mai. – DAVID ROBINSON

whenever he could, relentlessly pursuing Hollywood's veterans for the interviews which were embodied in the book and led to the television series Hollywood. Interviewing Gloria Swanson about that time I asked if she knew this young man? Drawing herself to her majestic 4 ft. 11" (though Kevin says 5'2"), she demanded, "Is it possible NOT to know Kevin Brownlow?" Later she managed to sneak him onto the set of A Countess from Hong Kong to witness the uneasy drama of Chaplin (with whom she had worked at Essanay) directing Brando.

But after all, The Parade's Gone By... was only an episode. There was so much more to come: Winstanley, Hollywood, Thames Silents, Unknown Chaplin and all the documentaries, Photoplay and all its restorations and productions, and new books to go with them. In 1980, with the collaboration of David Gill and Carl Davis, Napoleon – quadrupled in length since that 1954 screening – gave back to audiences the long-forgotten thrill of a theatrical and orchestral performance of a "silent" film.

Kevin remains a student. Before teenage he was already poring over old issues of Photoplay and any other literature that came to hand, and meticulously noting and indexing every reference. His pen and notebook are still ever at the ready today. His generosity in sharing this unique resource is unstinting. He will always produce a precise list of references for any film or personality; and there is no name more often and gratefully acknowledged in the film books of the world. An Academy Award was the least tribute that Hollywood could offer to its great chronicler.

It is thanks to Kevin Brownlow, more than anyone else, that the Parade is Still Going By. More resplendent than ever.

DAVID ROBINSON

THE COVERED WAGON (I pionieri) (US 1923)

REGIA/DIR., PROD: James Cruze. SCEN: Jack Cunningham, Walter Woods; based on the novel by Emerson Hough. PHOTOG: Karl Brown. MONT/ED: Dorothy Arzner. TECH.ADVISER: Colonel Tim McCoy. ASST DIR: Vernon Keays. CAST: Lois Wilson (Molly Wingate), J. Warren Kerrigan (Will Banion), Ernest Torrence (Jackson), Charles Ogle (Mr. Wingate), Ethel Wales (Mrs. Wingate), Alan Hale (Sam Woodhull), Tully Marshall (Jim Bridger), Guy Oliver (Kit Carson), John Fox (Jed Wingate). PROD: Famous Players-Lasky. DIST: Paramount Pictures; pres. Jesse L. Lasky, Adolph Zukor. PREMIÈRE: 15.03.1923 (New York). USCITA/REL: 08.09.1924. COPIA/COPY: 35mm, 7359 ft. (orig. 9407 ft.), 98' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Paramount Pictures, Hollywood.

Dedicato alla memoria di Theodore Roosevelt, *The Covered Wagon* si basa su un racconto di Emerson Hough, che aveva personalmente attraversato le pianure su un carro coperto. Nel 1923 il film riscosse un successo senza precedenti sotto forma di western epico in dieci rulli. Presso la Paramount ne sopravvive una copia in otto rulli a 35mm (di ottima qualità, se ben ricordo). Nell'adattamento è però andata perduta la spettacolare scena dell'incendio della prateria, che sopravvive solo a 16 mm in una collezione privata.

All'inizio, *The Covered Wagon* era un comune western a basso costo. Il progetto era stato affidato a un veterano della regia come George Melford, mentre la protagonista doveva essere Mary Miles Minter. Jesse Lasky si liberò con grande tatto di entrambi, suggerendo a

Dedicated to the memory of Theodore Roosevelt, The Covered Wagon was based on a story by Emerson Hough, who had travelled the plains in a covered wagon himself. It enjoyed unparalleled success in 1923 as a 10-reel epic Western. It survives at Paramount on 35mm in 8 reels, and, as I remember, a very fine print. But lost in the abridgement is a spectacular prairie fire, which survives only on 16mm in a private collection. The Covered Wagon began as just another programme Western. Veteran director George Melford had been entrusted with the project, which was to have starred Mary Miles Minter. Jesse Lasky disposed tactfully of both Melford and Minter by telling them their talent was worthy of better things.



The Covered Wagon, 1923: J. Warren Kerrigan, Lois Wilson. (Paramount Pictures/Photofest)

Melford e Minter che il loro talento meritava di meglio.

Il nonno di Lasky era stato un pioniere, e trasmise al nipote la passione per il vecchio West. Bevendosi la leggenda che nelle vene di James Cruze scorresse sangue indiano (non era vero), Lasky passò il progetto a lui. Ben pochi, tuttavia, potevano essere più adatti di Cruze a questo compito, dal momento che i carri coperti avevano rappresentato un elemento familiare della sua giovinezza.

Cruze era nato nel 1884, e quindi poco più di una generazione lo separava dai pionieri. I suoi genitori, contadini danesi seguaci della religione di Brigham Young, avevano attraversato le pianure su un

Lasky's grandfather had been a pioneer, and inspired his fascination with the Old West. Buying into the legend that James Cruze had Indian blood (he didn't), Lasky consigned the project to him. Still, few men could have been more suitable, for covered wagons had been a familiar part of his youth.

Cruze was born in 1884, so little more than a generation separated him from the pioneers. His parents, Danish peasants following the religion of Brigham Young, had travelled across the plains in a covered wagon and settled in Utah, where they lived on a ranch and raised a large family. On cold winter mornings,



The Covered Wagon, 1923: Lois Wilson, J. Warren Kerrigan. (Paramount Pictures/Photofest)

carro coperto per stabilirsi nello Utah, ove vissero in un ranch e formarono una grande famiglia. Nelle fredde mattinate d'inverno Cruze, scendendo al pianoterra, trovava due o tre donne indiane sedute sul pavimento della cucina, che attendevano pazientemente la prima colazione. Uomo di scarsa istruzione formale, egli aveva iniziato a recitare negli spettacoli itineranti dei venditori di intrugli miracolosi, per passare poi ai teatri regolari e raggiungere la fama con i serial cinematografici. All'epoca in cui gli fu offerta la direzione di *The Covered Wagon*, era ormai reputato un regista di prima classe.

Il sito principale delle riprese in esterni fu il ranch Baker nella Snake

*Cruze would come downstairs to find two or three Indian women sitting on the kitchen floor, waiting patiently for breakfast. He was a man of little formal education. He had played in medicine shows, graduating to the legitimate stage and reaching stardom in motion picture serials. By the time he was offered *The Covered Wagon*, he was achieving a reputation as a top-class director.*

The main location was the Baker ranch in the Snake River Valley on the borders of Utah and Nevada. Run by an old cattleman named Otto Meek, the ranch provided as much land and water

River Valley, ai confini tra Utah e Nevada. Gestito da un anziano allevatore di bestiame di nome Otto Meek, il ranch forniva in abbondanza la terra e l'acqua necessarie per la realizzazione del film. Un gruppo di falegnami fu inviato sul luogo in anticipo a posare i pavimenti di assi delle tende (precauzione essenziale contro il cattivo tempo) e sotto il comando di Tom White sorse presto un accampamento di tipo militare. Alcune comparse mormoni sistemarono i propri giacigli nei carri, vivendo esattamente come i pionieri.

Dorothy Arzner, che in seguito sarebbe diventata una delle poche registe donne ad avere successo a Hollywood, curò il montaggio del film. "Lo spirito di quei tempi era meraviglioso; era veramente lo spirito dei pionieri ... Quando restammo bloccati dalla neve, persino la Paramount ci disse di tornare e completare il film nello studio di Lasky. Ricordo che Jim Cruze rispose, 'Dovrete venire a prenderci!' Poi parlò con tutta la troupe: 'Forse non ci pagano'. Tutti insieme risposero: 'Restiamo'."

Tim McCoy si occupò degli indiani. Tra essi, alcuni dei più anziani si rifiutarono di partecipare al film, pensando che si trattasse di un piano per distruggere le riserve. Molti cowboy lavorarono nella pellicola; il vecchio Milt Brown, veterano di molti trasferimenti di mandrie, recitò in parecchie scene, al pari di Ed "Pardner" Jones, ottimo tiratore ed ex sceriffo, che si incaricò di tutte le sparatorie cruciali, compresa la scena del cavallo che precipita dal dirupo durante l'attacco degli indiani. Quest'agghiacciante acrobazia fu definita "rim-rocking" (in bilico sull'orlo).

Karl Brown, il tradizionale operatore di Cruze (che era stato l'assistente di Bitzer con D. W. Griffith), rimase affascinato dalle comparse, che si comportavano proprio come pionieri. Da quest'attrazione nacque il primo film di cui Brown firmò la regia, *Stark Love* (1927), un documentario drammatico sui montanari del North Carolina.

Nonostante la trama elementare, *The Covered Wagon* documenta un'epoca con efficacia così mirabile da rendere ancor più acuto il rammarico per i suoi difetti, il più vistoso dei quali è il protagonista stesso. J. Warren Kerrigan fu scelto da Cruze più per amicizia che per convinzione. Quando sua madre si ammalò, Kerrigan si ritirò dallo schermo per assisterla; quando ella si fu ristabilita, Cruze offrì la parte al suo vecchio amico. A giudizio di Karl Brown la controfigura di Kerrigan, Jack Padjeon, sarebbe stata assai più convincente.

Secondo la pubblicità del film, le campagne furono setacciate alla ricerca degli originali carri Conestoga, che prendevano il nome dalla valle della Pennsylvania in cui venivano fabbricati. Ma i grandi Conestoga venivano utilizzati assai raramente per il lungo viaggio verso il West, cui si adattavano meglio carri più leggeri. E molti di essi – alcuni ridotti ormai a cimeli di famiglia, alcuni ancora in uso – furono rastrellati da ranch e fattorie.

Si notano degli errori: per esempio, le carovane di carri non si accampavano mai per la notte in un canyon senza vie di fuga. "E in tutta la storia delle migrazioni verso il West", scrisse Houston Horn, "non è successo quasi mai che i guerrieri indiani attaccassero carri coperti disposti in circolo." Tim McCoy espresse tuttavia la sua ammirazione per il film. "Nel complesso," affermò, "era autentico quanto può esserlo un'opera di intrattenimento."

as the picture could require. Carpenters were sent ahead to lay down board-flooring for tents – an essential precaution against bad weather – and under the command of Tom White, an army style camp appeared. Some of the Mormon extras bedded down in the wagons and lived exactly like the pioneers.

Dorothy Arzner, who later became one of the few successful women directors in Hollywood, was the editor of the film. "There was a wonderful spirit in those days – the pioneering spirit is what it was.... When we were delayed by the snow, even Paramount wanted us to come back and finish the picture on the Lasky lot. I remember Jim Cruze telling them, 'You'll have to come and get us!' He talked to the whole company. He said, 'We may not be paid.' To a man, they said, 'Let's stay.'"

Tim McCoy was in charge of the Indians. Some of the older Indians refused to come on the film because they believed it was a plan to break up the reservations. Many cowboys worked on the picture; old Milt Brown, veteran of cattle drives, played in several scenes, as did Ed "Pardner" Jones, a crack shot and former sheriff, who did all the critical shooting, including the scene of the horse collapsing over the bluff in the Indian attack. This gruesome stunt was known as "rim-rocking".

*Karl Brown, Cruze's long-time cameraman, who had been Bitzer's assistant with D. W. Griffith, became fascinated with the extras, who behaved so much like the pioneers. As a result, his first film as director, *Stark Love* (1927), was a drama-documentary about the mountain people of North Carolina.*

*Despite its simplistic plot, *The Covered Wagon* succeeds so impressively in documenting an era that one regrets its shortcomings all the more. The main shortcoming is its leading man. J Warren Kerrigan was selected by Cruze more from friendship than conviction. When his mother fell ill, Kerrigan retired from the screen to look after her. Once she had recovered, Cruze invited his old friend to take the part. Karl Brown said that his double, Jack Padjeon, would have been far more convincing.*

Publicity claimed that the countryside was scoured for original Conestoga wagons, named after the Pennsylvania valley where they were made. But the huge Conestoga was seldom used on the long trip West; lighter wagons were more suitable. And many of these, some heirlooms, some still in use, were rounded up from farms and ranches.

There were errors made – wagon trains never camped for the night in a box canyon, for instance. "And," wrote Houston Horn, "almost never in all the history of western migration did an Indian war party descend upon a circle of covered wagons." Tim McCoy nonetheless admired the film. "On the whole," he said, "it was as authentic as you can make entertainment."

Cruze had a remarkable feeling for documentary. He shot most of his films on location, and included factual elements in many of them. In the 8-reel version, when someone in the wagon

Cruze aveva una notevole sensibilità documentaristica. Girò quasi tutto il film in esterni, inserendovi assai spesso elementi reali. Nella versione a otto rulli, quando uno dei pionieri muore i compagni si affrettano a seppellirlo e ordinano all'intera carovana di passare sopra la tomba, affinché gli indiani non riescano a trovarla.

Cruze dev'essere rimasto lusingato dalla lettera che gli inviò un ex soldato degli anni 1862-1865, e che fu pubblicata su *Motion Picture Magazine*: "So che il regista è riuscito a organizzare questa carovana meglio di quanto avrebbe potuto fare chiunque altro ... Egli ci mostra con esattezza il modo in cui gli emigranti si spostavano, soprattutto nel guardare i fiumi. Ho spesso assistito a scene del genere, quando gli emigranti attraversavano il fiume Platte."

Paradossalmente, le critiche che *The Covered Wagon* si attirò gli conferirono uno status unico: fu il primo western a essere considerato con seria attenzione dagli storici. Scrisse il *New York Herald*: "C'è un aggettivo che viene subito alla mente. Quest'aggettivo è "onesto". Il film è onesto per semplicità, fedeltà, sincerità, oltre che per la consapevolezza con cui affronta l'importanza del tema. È stato ampiamente pubblicizzato e sfruttato. Per una volta la pubblicità non mente. *The Covered Wagon* è degno dei più entusiastici superlativi che gli addetti stampa riescano a proporre." Nel 1964 Adolph Zukor, presidente della Paramount, affermò che la sua compagnia aveva prodotto molti film importanti, ma *The Covered Wagon* era uno di quelli di cui era più orgoglioso.

E il film ottenne la Photoplay Gold Medal: all'epoca, l'equivalente di un Oscar. – KEVIN BROWNLOW

train dies, they are quickly buried, and the entire wagon train is ordered to roll over the grave so the Indians would not find it. Cruze must have been gratified by a letter from an ex-soldier from the years 1862-1865 which appeared in Motion Picture Magazine: "I know that the director did better than any other man could do in organizing this train... He shows the exact way the emigrants travelled, especially in the crossing of streams. I have often seen such a sight when the emigrants were crossing the Platte River."

Paradoxically, the criticism attracted by The Covered Wagon bestowed upon it a unique status; it was the first Western to be taken seriously by historians. Said the New York Herald: "There is one adjective that one thinks of first. That adjective is 'honest'. The picture is honest in its simplicity, in its fidelity, in its sincerity, and in its regard for the importance of the theme. It has been extensively advertised and exploited. Well, for once the advertisements don't lie. The Covered Wagon is worthy of the best in the way of superlatives that its press agents have to offer."

Adolph Zukor, the President of Paramount, said in 1964 that his company made many pictures of importance, but The Covered Wagon was one of which he was most proud.

And the film received the Photoplay Gold Medal – the equivalent of an Academy Award at the time. – KEVIN BROWNLOW

CAPTAIN BLOOD (Capitan Blood) (US 1924)

REGIA/DIR: David Smith. SCEN: Jay Pilcher; dal romanzo di/based on the novel by Rafael Sabatini (*Captain Blood, His Odyssey*, 1922). PHOTOG: Steve Smith Jr., ASC. MONT/ED: Albert Jordan. SCG/DES: Al Herman. ASST DIR: William T. Dagwell. RESEARCH: Philip Goodfriend. CAST: J. Warren Kerrigan (*Captain Blood*), Jean Paige (*Arabella Bishop*), Charlotte Merriam (*Mary Trail*), James Morrison (*Jeremy Pitt*), Allan Forrest (*Lord Julian Wade*), Bertram Grassby (*Don Diego*), Otis Harlan (*Corliss*), Jack Curtis (*Wolverstone*), Wilfred North (*Colonel Bishop*), Otto Matiesen (*Lord Jeffreys*), Robert Bolder (*Admiral Van Der Kuylen*), Templar Saxe (*Governor Steed*), Henry Barrows (*Lord Willoughby*), Boyd Irwin (*Levasseur*), Henry Hebert (*Captain Hobart*), Miles McCarthy (*Captain Caverly*), Tom McGuire (*Farmer Baynes*), Frank Whitson (*Baron de Rivalo*), Helen Howard (*Mistress Baynes*), Robert Milash (*Kent*), William Eugene (*Don Esteban*), George Williams (*Major Mallard*), Omar Whitehead (*Don Miguel*), Muriel Paull (*Mlle. d'Ogeron*), George Lewis (*Henri d'Ogeron*). PROD: Vitagraph Corporation of America, pres. Albert E. Smith. USCITA/REL: 21.09.1924. COPIA/COPY: 35mm, 8232 ft. (orig. 10,680 ft.), 122' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Una delle più grandi storie di pirati mai scritte è uscita dalla penna dell'uomo che fu soprannominato "un moderno Dumas", Rafael Sabatini. Nato in Italia nel 1875, scelse di vivere in Inghilterra, paese che considerava "la terra delle storie". Scrisse 31 romanzi, ma la sua fama è affidata soprattutto a tre di essi, *Scaramouche*, *The Sea Hawk* e *Captain Blood*, da ciascuno dei quali furono tratti film muti di grande successo.

I diritti di *Captain Blood* vennero acquistati dalla Vitagraph per 30.000 dollari. Il presidente della società, Albert E. Smith, comunicò ai suoi dipendenti che il film sarebbe stato "uno splendido e incalzante melodramma, gradito a qualsiasi pubblico dai gusti forti".

One of the greatest pirate stories ever written came from the pen of a man who was termed "a modern Dumas", Rafael Sabatini. Born in Italy in 1875, he chose to live in England as "the land of stories". He wrote 31 novels, but was most famous for three, Scaramouche, The Sea Hawk, and Captain Blood, each of which became highly successful silent films.

The rights for Captain Blood were bought by Vitagraph for \$30,000. The head of the company, Albert E. Smith, told employees that it would be "a rip-snorting, rapid-fire melodrama that will please any red-blooded audience".

The plot was set in 1685, during the reign of James II, when



Captain Blood, 1924: Otis Harlan, Bertram Grassby, Allan Forrest, J. Warren Kerrigan, Jean Paige, Charlotte Merriam, James Morrison, David Smith, ?, Wilfred North. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

La trama è collocata nel 1685, durante il regno di Giacomo II, allorché un giovane medico irlandese di nome Peter Blood viene deportato come schiavo alle Barbados. Assieme all'amico Jeremy Pitt egli è acquistato dal colonnello Bishop, su richiesta della nipote di questi, Arabella. Con altri schiavi, Blood si impadronisce di un galeone spagnolo e diventa il terrore dei corsari dei Caraibi, fino a quando non viene nominato ufficiale nella Royal Navy. Sgomina i francesi a

a young Irish physician named Peter Blood is exiled as a slave to Barbados. He and his friend Jeremy Pitt are purchased by Colonel Bishop at the behest of his niece Arabella. With other slaves, Blood captures a Spanish galleon and becomes the terror of the Caribbean privateers until offered a commission in the Royal Navy. He defeats the French at Port Royal, and as a reward is named Governor of Jamaica and marries Arabella.

Port Royal, viene ricompensato con la nomina a governatore della Giamaica e sposa Arabella (sinossi dal catalogo AFI).

Rodolfo Valentino era il favorito per il ruolo del protagonista. In un sondaggio tra i redattori cinematografici dei quotidiani, 113 votarono per Valentino, 110 per Fairbanks e 64 per Kerrigan. “Jack” Kerrigan era stato un pioniere: dal suo esordio nel 1910 aveva interpretato quasi 300 film – per lo più a uno o due rulli – giungendo all’apice della carriera con *The Covered Wagon*; *Captain Blood* fu però il suo ultimo ruolo importante. Al momento del suo “ritiro” aveva appena 35 anni; visse per altri 23.

La Vitagraph era stata fondata da due inglesi, J. Stuart Blackton e Albert E. Smith. Nati entrambi nel 1875, i due erano emigrati a New York negli anni Ottanta. Furono attirati dal cinema, in cui vedevano un mezzo per arricchire il proprio spettacolo di vaudeville. Insieme a un nuovo socio in affari, William T. “Pop” Rock, fondarono la Vitagraph Company of America per produrre autonomamente i propri film. La società divenne ben presto la compagnia cinematografica di maggior successo nel mondo: produceva un

cortometraggio al giorno e un lungometraggio alla settimana. Non riuscì però a mantenere questo ritmo e negli anni Venti, visto il diminuire dell’attività, varare la produzione più ambiziosa che la società avesse mai tentato fu un’iniziativa assai coraggiosa, se non addirittura temeraria, dal momento che il film prevedeva persino battaglie navali. La Vitagraph cercò dapprima di noleggiare le quattro grandi navi usate dalla First National per *The Sea Hawk*, ma se le vide rifiutare. Acquistò allora due navi a vele quadre per 7000 dollari ciascuna, e una terza fu noleggiata da Charles Ray, che la stava utilizzando per il suo *Courtship of Miles Standish*. Per il resto furono impiegati modelli in miniatura, ripresi in una grande vasca dall’acqua poco profonda, che si muovevano lungo i binari di un trenino giocattolo posati sul fondo.

La battaglia più importante doveva concludersi con una grande esplosione. Federico Magni ha scoperto che gli esperti di esplosivi erano Mark M. Peebles e Carlos Hernandez. Secondo Albert Smith, costoro caricarono sulla nave un quantitativo eccessivo di dinamite,



Captain Blood, 1924: J. Warren Kerrigan.
(Vitagraph Company of America/Photofest)

(Synopsis from AFI Catalog) Rudolph Valentino was the favourite for the lead. In a poll of motion picture editors of newspapers, 113 were for Valentino, 110 for Fairbanks, and 64 for Kerrigan. “Jack” Kerrigan had been a pioneer, starting in 1910 and playing in nearly 300 films – mostly one- and two-reelers – and had crowned his career with *The Covered Wagon*, yet *Captain Blood* would prove his last major film. He was only 35 when he “retired” – and he lived for another 23 years.

Vitagraph had been formed by two Englishmen, J. Stuart Blackton and Albert E. Smith. Both men were born in 1875 and had emigrated to New York City in the 1880s. They were attracted to moving pictures as a way to enhance their vaudeville act. And with a new business partner, William T. “Pop” Rock, they formed the Vitagraph Company of America to make their own films. The company soon

became the most successful in the world, producing a short film every day and a feature per week. But they couldn’t keep it up. And with business fading in the 1920s, it was brave – or foolhardy – to stage their biggest-ever production, particularly one involving battles at sea.

Vitagraph tried first to hire the four big ships used by First National for *The Sea Hawk*, but were turned down. Instead, they bought two square-riggers for \$7,000 each, and a third was rented from Charles Ray, who was using it for his *Courtship of Miles Standish*. The rest were miniatures, photographed in a shallow tank, manoeuvred along toy railroad tracks laid across the bottom.

The main battle had to end with a massive explosion. Federico Magni has discovered that the explosives experts were Mark M. Peebles and Carlos Hernandez. According to Albert Smith, the explosives men loaded the ship with too much dynamite

e le immagini dell'esplosione risultarono confuse e incomprensibili: fu necessario far saltare per aria una seconda nave.

La Vitagraph era una ditta a conduzione familiare, in cui lavorava un folto numero di persone di nome Smith. Secondo Bessie Love, se uno avesse chiamato dalla finestra "Ehi, signor Smith!" si sarebbero voltati in diciassette! David Smith fu nominato regista, ma le dimensioni della produzione erano talmente superiori alle sue forze che in qualche occasione Albert dovette subentrargli.

Il film fu montato da Albert Jordan che, col nome di Bert Jordan, avrebbe curato il montaggio di molte comiche di Laurel e Hardy. Era stato uno dei montatori di *Intolerance* (1916).

Lo storico Anthony Slide riferisce che, la sera della prima, Adolph Zukor (presidente della Paramount e vecchio nemico di Albert Smith) offrì un sontuoso banchetto ai più importanti critici cinematografici newyorkesi. Ciascuno di essi ricevette in dono un costoso orologio da polso, e Zukor dichiarò che non si sarebbe sentito offeso se avessero concluso che *Captain Blood* era un film orrendo. Le recensioni, però, furono in gran parte positive.

"La Vitagraph ha realizzato la sua opera più ambiziosa" scrisse *Motion Picture Classic*. "C'è azione in abbondanza, la caratterizzazione è indovinata, e gli episodi, vigorosamente melodrammatici, sono tratteggiati con scrupolosa attenzione per il colore e l'atmosfera".

Motion Picture Magazine: "Questo film, ampiamente pubblicizzato, è del tutto all'altezza delle spropositate lodi che gli hanno tributato i suoi promotori... La scena culminante della grande battaglia in cui le navi si affiancano, i cannoni sputano polvere, fumo e fiamme e gli uomini scavalcano i parapetti per combattere corpo a corpo è una delle sequenze più emozionanti mai colte da una macchina da presa".

Un appassionato di cinema inglese, Leslie Wilkinson, nel suo diario giudicò il film buono ma non ottimo: "La trama e l'azione sono soffocate dai costumi. Vi sono alcune buone scene navali, ma l'azione si snoda troppo lentamente. La recitazione è appena sufficiente e J. Warren Kerrigan non ha un grande fascino."

Questo fu forse il film più costoso della Vitagraph ma, ironicamente, fu anche il più redditizio (incassò 600.000 dollari già nei primi sei mesi di proiezione). La società girò per il mercato britannico una scena conclusiva speciale, in cui la Union Jack viene recuperata dall'*Arabella* dopo che la poppa si è inabissata in mare. L'ufficio di Londra distribuì il film in 1.239 sale di tutto il paese, ove incassò oltre 50.000 sterline. Ma per la Vitagraph era ormai troppo tardi. *Captain Blood* fu la sua ultima grande produzione, prima che la società venisse venduta alla Warner Bros. nel 1925. Per buona misura i Warner acquisirono anche la First National, e circa un decennio più tardi realizzarono nuove versioni sia di *Captain Blood* che di *The Sea Hawk*, con protagonista Errol Flynn. – KEVIN BROWNLOW

and the explosion registered as a blur. They had to blow up a second ship.

Vitagraph was a family concern, with a great many Smiths. Bessie Love said you could call "Oh, Mr. Smith!" from a window and seventeen men would look up! David Smith was appointed director, but the huge production so overwhelmed him that Albert occasionally had to take over.

The picture was edited by Albert Jordan who, as Bert Jordan, would cut many Laurel and Hardys. He had been one of the editors on Intolerance (1916).

Historian Anthony Slide recounts how, on the night of the premiere, Albert Smith's old enemy Adolph Zukor, head of Paramount, gave a lavish dinner party for the leading New York critics. Each was given an expensive wristwatch, and Zukor commented that his feelings would not be hurt if they decided Captain Blood was a lousy picture. The reviews, however, were mostly good.

"Vitagraph has achieved its most ambitious effort," said Motion Picture Classic. "There is action aplenty, the characterization is well pointed, the incident carries vigorous melodrama – and it is treated with painstaking attention to color and atmosphere." Motion Picture Magazine: "This much-heralded picture easily lives up to the fulsome praises sung in its behalf by its sponsors... When it flashes its big battle scene as the ships come abreast with the guns belching powder and flame and smoke – and the men pouring over the side to fight hand to hand encounters – there is revealed one of the most stirring shots ever caught by a camera."

An English cinemagoer, Leslie Wilkinson, who kept a film diary, rated this as good, but not that good: "The story and acting are swamped by the costumes. There are some good ship scenes but the action moves too slowly. The acting is barely adequate and J. Warren Kerrigan not very prepossessing."

It may have been their most expensive, but ironically, the film was also Vitagraph's highest-grossing picture, earning almost \$600,000 after only six months in release. The company made a special closing scene for the British market showing the Union Jack being rescued from the Arabella after the stern sinks below the sea. The London office booked the film in 1,239 theatres throughout the country, where it earned over £50,000.

But it was too late for Vitagraph. Captain Blood was their last large-scale production before they sold out to Warner Bros. in 1925. For good measure, Warners acquired First National, and a decade or so later remade both Captain Blood and The Sea Hawk with Errol Flynn. – KEVIN BROWNLOW

SMOULDERING FIRES (La donna che amò troppo tardi) (US 1925)

Working titles: *Married Hypocrites*; *The Marrying Age*; *Clinging Fingers*

REGIA/DIR: Clarence Brown. SCEN: Sada Cowan, Howard Higgin, Melville Brown. SOGG/STORY: Margaret Deland, Sada Cowan, Howard Higgin. DID/TITLES: Dwinelle Benthall. PHOTOG: Jackson Rose. MONT/ED: Edward Schroeder. SCG/DES: E. E. Sheeley, Leo Kuter. ASST DIR: Charles Dorian. CAST: Pauline Frederick (*Jane Vail*), Laura La Plante (*Dorothy*), Malcolm McGregor (*Robert Elliott*), Tully Marshall (*Scotty*), Wanda Hawley (*Lucy*), Helen Lynch (*Kate Brown*), George Cooper (*Mugsy*), Arthur Lake [comparsa nella scena del ballo/extra in dance sequence], Bert Roach, Billy Gould, Rolfe Sedan, Jack McDonald, William Orlamond, Robert Mack, Frank Newberg, Judy King, Betty Morrissey, Olive Hasbrouck [membri del *members of Departmental Committee*]. PROD: Universal-Jewel; pres. Carl Laemmle. USCITA/REL: 18.01.1925. COPIA/COPY: DCP, 85' (da/from 16mm; orig. 35mm, 7356 ft., 22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Packard Humanities Institute, PHI Stoa, Santa Clarita, CA.

Restauro effettuato da Robert Gitt impiegando copie 16mm "Show-At-Home". / Restored by Robert Gitt using Show-At-Home 16mm prints from The Packard Humanities Institute (Hampton Collection) and Kevin Brownlow.

Ero rimasto vivamente colpito da *The Goose Woman* di Clarence Brown, che avevo rintracciato in una cineteca britannica, e quindi mi misi alla ricerca di altri film di questo notevole regista. Grazie a John Huntley del BFI, *Smouldering Fires* venne reperito oltremare (in un allevamento di struzzi in Sud Africa, dalle parti di Johannesburg!). Non avevo mai visto un film imbibito in maniera così elaborata, ma è noto che Maurice Tourneur, il maestro di Browne, era un fanatico dell'imbibizione.

Il titolo fa pensare a un melodramma alla Drury Lane, ma il film si è rivelato – se non proprio un film femminista – quanto meno la vicenda intelligente, intensa e filmata con grande eleganza, di una donna quarantenne che eredita una fabbrica dal padre.

Nella prima scena assistiamo alla riunione di un gruppo di capi reparato, tratteggiata con un'arguzia degna del miglior Lubitsch. Jane Vail (Pauline Frederick), definita nella sceneggiatura "La donna di ferro", veste abiti di taglio maschile e tratta i dipendenti con freddo distacco. Ma il giovane Robert Elliott (Malcolm McGregor), pieno di risorse, attira l'attenzione di Jane che lo sceglie come segretario privato. Ben presto i due partono insieme per una crociera alle Hawaii. I pettegolezzi aziendali costringono Elliott a una proposta di matrimonio, ma Dorothy (Laura La Plante), sorella minore di Jane, torna dal college, e tra lei e Elliott non tarda a nascere l'amore. La coppia non ha il coraggio di confessare la cosa a Jane, che però, già depressa per la differenza d'età, intuisce quanto sta avvenendo...

Nel film si coglie l'influenza di Lubitsch (soprattutto di *Three Women* (1924): le analogie nella trama dei due film furono sottolineate nella recensione di *Variety*), ma anche di *Triumph* di Cecil B. DeMille (1924) e *Black Oxen* di Frank Lloyd (1924).

Clarence Brown mi ha raccontato che Pauline Frederick fu colta dal peggior attacco di panico da palcoscenico che egli avesse mai visto. "Era stata una grande diva di Hollywood e aveva girato molti film. Il suo ultimo vero successo era stato *Madame X* (1920). Nei primi due giorni di lavorazione pensavo che stesse per arrendersi. Ma era una grande artista e superò coraggiosamente la crisi".

Brown portò la troupe a Yosemite, dove aveva girato gran parte di *The Last of the Mohicans*. L'operatore si accorse che un albero copriva un panorama spettacolare, ma la guardia forestale non dava il permesso

Having been greatly impressed by Clarence Brown's The Goose Woman, which I found in a British film library, I searched for more films by this remarkable director. Thanks to the BFI's John Huntley, Smouldering Fires came from overseas (an ostrich farm outside Johannesburg, South Africa!). It was more elaborately tinted than any film I'd seen, but then Brown's mentor, Maurice Tourneur, was a tinting fanatic.

The title suggests a Drury Lane melodrama, but the film turned out to be if not quite a feminist film, at least an intelligent, poignant and beautifully filmed story about a 40-year-old woman who inherits a factory from her father.

It opens with a meeting of department directors, as wittily observed as anything by Lubitsch. Jane Vail (Pauline Frederick), called "The Iron Woman" in the script, dresses in mannish clothes and treats her employees coldly. However, one young man, Robert Elliott (Malcolm McGregor) attracts her by his resourcefulness and she hires him as her private secretary. Soon they are taking a Hawaiian cruise together. Factory-floor gossip forces Elliott to propose marriage, but Jane's younger sister, Dorothy (Laura La Plante), returns from college and Elliott and she promptly fall in love. They don't have the courage to tell her, but Jane, already depressed by the age difference, senses what is happening...

The film shows the influence of Lubitsch, especially Three Women (1924) – the plot similarities of which were given prominence in Variety's review – as well as Cecil B. DeMille's Triumph (1924) and Frank Lloyd's Black Oxen (1924).

Clarence Brown told me that Pauline Frederick went through the worst attack of stage fright he had ever witnessed. "She had been a great Broadway star and had made a number of pictures. Her last real success had been Madame X (1920). The first two days on this one I thought she was going to give up. But she was a great artist and pulled through bravely."

Brown took his company to Yosemite, where he had shot so much of The Last of the Mohicans. When the cameraman found a tree obscuring a spectacular vista, and the forest ranger wouldn't



Smouldering Fires, 1925: Malcolm McGregor, Pauline Frederick. (Universal Pictures/Photofest)

di abbatterlo; Brown persuase allora la protagonista a flirtare con costui, fino a quando egli non capitò e acconsentì.

“Fu *Smouldering Fires* a procurarmi il contratto con Norma Talmadge”, raccontò Brown. “[Il produttore] John Considine lavorava allora con Joe Schenck. Una sera capitò al Forum Theatre di Los Angeles. Non sapeva neppure quale film si proiettasse. Entrò in sala dopo i titoli e pensò che si trattasse di un film di Lubitsch, fino a quando non vide i credits: “una produzione di Clarence Brown, diretta da Clarence Brown”. Il giorno dopo mi chiamò al telefono e cominciò a parlare di un contratto.

allow it to be chopped down, Brown persuaded his leading lady to romance the man until he agreed.

“It was Smouldering Fires that got me my contract with Norma Talmadge,” said Brown. “[Producer] John Considine was then working with Joe Schenck. One night he dropped into the Forum Theatre, Los Angeles. He didn’t even know what picture was playing. He came in after the titles and thought Lubitsch had made it until he saw the credits ‘A Clarence Brown production, directed by Clarence Brown’. He called me on the phone the next



Smouldering Fires, 1925: Charles Dorian, Pauline Frederick, ?, ? Tully Marshall, George Cooper, Malcolm McGregor, ?, Bobby Mack, Clarence Brown, Rolfe Sedan, ?, Jackson Rose, ?, ?, ?. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, coll. Bison-Wanamaker, LA)

Se non ricordo male, per i cinque film che girai alla Universal mi pagavano 12.500 dollari. Con Schenk passai a 3.000 dollari alla settimana". Laura La Plante aveva acquistato una copia a 16mm negli anni Trenta, quando lavorava alla Warner Bros in Inghilterra. Non l'aveva trovato coinvolgente? "Non troppo", rispose. Le chiesi di proiettarlo; lo fece subito. Costatai deluso che si trattava della versione per l'estero. Era lo stesso film, eppure per qualche motivo non aveva assolutamente la stessa forza. Ho visto molte versioni europee di film muti americani,

day and started talking about a contract. I think I got 12,500 for the five pictures I made at Universal. I jumped to 3,000 a week with Schenk."

Laura La Plante had acquired a 16mm print while working at Warner Bros in England in the 1930s. Had she not been excited by it? "Not particularly," she said. I urged her to screen it. She did so right then and there. I was dismayed to find that this was the foreign version. It was the same film, and yet for

e raramente avevano l'efficacia dell'originaria versione nazionale. Spesso ciò dipendeva dall'utilizzo di seconde riprese (ossia riprese di qualità inferiore), ma Bob Gitt mi assicura che in questo caso furono usate, praticamente per tutte le sequenze, due macchine da presa collocate rigorosamente una accanto all'altra.

Il direttore della fotografia è l'autore del manuale per operatori cinematografici diventato famoso in tutto il mondo come "Il Jackson Rose". L'interpretazione più commovente del film è forse quella di Tully Marshall, anziano e popolarissimo caratterista che si era distinto nel ruolo del trapper in *The Covered Wagon* (1923) e in quello del ripugnante marito in *Queen Kelly* di Stroheim (1928); egli avrebbe poi recitato accanto a Greta Garbo in *Grand Hotel* e a Jean Harlow in *Red Dust* (entrambi del 1932).

Il famoso regista britannico Anthony Asquith era un fervente ammiratore di Pauline Frederick e di questo film in particolare. *Smouldering Fires* fu uno dei primi film recensiti da Graham Greene; egli anzi si sforzò di convincere la fidanzata, ancora riluttante, della bontà della morale del film: "sposati con qualcuno che abbia la tua età"!

Film Daily lo definì "un film di insolita bellezza, concepito con gusto eccezionale e diretto splendidamente ... uno dei film più interessanti mai realizzati dalla Universal". Un remake (senza riconoscimenti per l'originale) fu diretto da Michael Curtiz nel 1933 per la Warner Bros., con il titolo *Female*, e l'interpretazione di Ruth Chatterton e George Brent, "sulla base di un romanzo di Donald Henderson Clarke". In questa versione, alla fine il personaggio di Jane Vail assicura al marito che sarà lui a dirigere l'azienda (una fabbrica di automobili), mentre lei resterà a casa a badare ai bambini. – KEVIN BROWNLOW

THE HOME MAKER (US 1925)

REGIA/DIR: King Baggot. SCEN: Mary O'Hara. PHOTOG: John Stumar. CAST: Alice Joyce (*Eva Knapp*), Clive Brook (*Lester Knapp*), Billy Kent Schaeffer (*Stephen*), George Fawcett (*Dr. Merritt*), Virginia Boardman (*Mrs. Prouty*), Elaine Ellis (*Molly Prouty*), Maurice Murphy (*Henry*), Jacqueline Wells (*Helen*), Frank Newburg (*Harvey Bronson*), Margaret Campbell (*zia/Aunt Mattie Farnum*), Martha Mattox (*Mrs. Anderson*), Alfred Fisher (*custode/janitor*), Alice Flowers (*Miss West*), Mary Gordon (*Mrs. Hennessy*), Lloyd Whitlock (*Mr. Willings*). PROD: Universal-Jewel. USCITA/REL: 22.11.1925. COPIA/COPY: 35mm (blow-up da un 16mm "Show-at-Home"/from a 16mm Show-at-Home print), c. 6370 ft., 85' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles (Stanford Theatre Foundation Collection, David Packard, ex-Hampton Collection).

Il regista di quest'opera, King Baggot, è il responsabile di due dei peggiori film muti che abbia mai visto: *Raffles* (1925) e *Down the Stretch* (1927). Com'è possibile che lo stesso individuo sia anche il regista di uno dei migliori?

A mio parere *The Home Maker* è un classico dimenticato. Mi fu segnalato da Bob Gitt, che a quel tempo era all'UCLA. Dopo aver restaurato un altro dei miei film muti preferiti, *The Goose Woman* (1925), Bob aveva appena finito di lavorare a questo. Guardai *The Home Maker* alla moviola orizzontale – la prova del fuoco per qualsiasi film – e mi resi subito conto che stavo guardando King Baggot che dirigeva con la maestria di King Vidor. Com'era successo?

some reason it was nowhere near as powerful. I have seen many European versions of American silents, and seldom have they been as effective as the original domestic version. This was often due to the use of second (i.e., inferior) takes, but in this case Bob Gitt assures me that two cameras, set up rigidly side by side, were used for practically every shot.

The cinematographer was the man who wrote the famous manual for cameramen, world-famous as "The Jackson Rose". Perhaps the most touching performance came from the much-loved veteran character actor Tully Marshall, who was prominent as the Trapper in *The Covered Wagon* (1923) and the repellent husband in Stroheim's *Queen Kelly* (1928), and who would play with Garbo in *Grand Hotel* and Jean Harlow in *Red Dust* (both 1932). The outstanding British director Anthony Asquith was a fervent admirer of Pauline Frederick and this film in particular. *Smouldering Fires* was one of the first films to be reviewed by Graham Greene. Its moral of "marry someone your own age" he tried to impress on his still reluctant fiancée!

Film Daily called it "an unusually fine picture, exceptionally well handled and splendidly directed.... one of the most entertaining pictures Universal ever released." It was remade (without acknowledgement) as *Female*, directed for Warner Bros. by Michael Curtiz in 1933, with Ruth Chatterton and George Brent, "suggested by a novel by Donald Henderson Clarke". This one ended with the Jane Vail character assuring her husband that he would run the factory (it makes automobiles) while she would stay at home to look after the children. – KEVIN BROWNLOW

The director of this picture, King Baggot, was responsible for two of the worst silent pictures I've ever seen – *Raffles* (1925) and *Down the Stretch* (1927). How can the same man possibly have made one of the best?

The Home Maker seems to me a forgotten classic. It was recommended to me by Bob Gitt, then at UCLA. He had recently restored another of my favourite silents, *The Goose Woman* (1925) – and had just finished work on this. I watched it on a flatbed viewer – the harshest test for any film – and I quickly realized I was watching King Baggot directing like King Vidor. How did this happen?



The Home Maker, 1925: Alice Joyce. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Baggot era un rappresentante della folta schiera di americani di origine irlandese che furono attirati dal mondo del cinema. Nato a St. Louis, nel Missouri, nel 1879, si dedicò all'attività di agente immobiliare insieme al padre e praticò anche il baseball a livello semiprofessionistico. Attivo nel teatro amatoriale, fu una delle prime personalità a scegliere in modo permanente la carriera cinematografica. Avvenne nel 1909, quando gli attori preferivano rimanere anonimi. Fu il primo a comparire in pubblico con il proprio nome: quando giunse nella città natale insieme alla coprotagonista Leah Baird, una folla prese d'assalto

Baggot was one of the remarkable number of Irish-Americans attracted to the picture business. Born in St. Louis, Missouri, in 1879, he went into real estate with his father and also played semi-professional baseball. He was active in amateur theatricals and was one of the earliest stage personalities to move permanently into pictures. This was in 1909, when actors preferred to be anonymous. He was the first to make a public appearance under his own name – a mob stormed the railroad station when he and co-star Leah Baird arrived at his hometown.



The Home Maker, 1925: Billy Kent Schaeffer, Jacqueline Wells, Clive Brook, Alice Joyce. (Universal Pictures/Photofest)

la stazione ferroviaria. Tra il 1910 e il 1916 fu uno dei divi di maggior successo e interpretò più di 300 film. Nel 1913 venne in Inghilterra per interpretare *Ivanhoe* nel film diretto da Herbert Brenon (irlandese come lui). Esordì nella regia nel 1915; scrisse e diresse molti dei film in cui recitò. La sua opera più famosa è forse *Tumbleweeds* (1925), elegiaco tributo di William S. Hart al vecchio West.

Amato da tutti, era però un forte bevitore; nel 1919, quando fece ritorno al palcoscenico, gli fu assegnato un assistente personale. Ho incontrato questa persona (Frank Blount); in realtà era un operatore

He was one of the top stars of the period 1910-1916, playing in more than 300 pictures. He came to England in 1913 to make Ivanhoe for director Herbert Brenon – a fellow Irishman. He began directing in 1915 and wrote and directed many of the films he played in. Perhaps his most famous production was Tumbleweeds (1925), William S. Hart's elegiac tribute to the Old West.

Although everyone liked him, he was a heavy drinker, and when he made a return to the stage in 1919 he was assigned a special

cinematografico, pagato semplicemente per mantenere sobrio Baggot. Era forse l'alcol a rendere così clamorosamente imprevedibile il suo lavoro? Egli diresse il suo ultimo film nel 1928 ma, come tanti altri registi degli inizi del cinema, continuò a recitare in partecine fino al 1948, anno della sua morte.

La sua carriera cinematografica iniziò sotto gli auspici di Carl Laemmle, il quale trasformò la IMP nella Universal Pictures, in modo da realizzare alla catena di montaggio film a basso costo destinati alle poco esigenti platee del Midwest. Queste pellicole a buon mercato erano denominate Red Feathers e Bluebirds. In seguito la Universal investì nella realizzazione di spettacolari film epici, per cercare di conquistare le grandi sale. Film come *The Hunchback of Notre Dame* (1923) erano etichettati Super-Jewels. Talvolta erano altrettanto interessanti gli Universal-Jewels come *Smouldering Fires* di Clarence Brown e *The Home Maker* di Baggot, realizzati entrambi nel 1925. Questi film, che fruivano di tempi di lavorazione prolungati e maggiori finanziamenti, erano realizzati con cura e premure particolari; alcuni di essi ci sono giunti, circondati da una reputazione migliore di quella dei film epici. Certo, il romanzo pubblicato nel 1924 da Dorothy Canfield è un'opera d'eccezione, e l'adattamento di Mary O'Hara si mantiene fedele all'originale, ma era sempre possibile – solo possibile – che una compagnia cinematografica riuscisse a rovinare un bel libro. Da tutto questo film traspare però un'intelligenza che va a credito di tutti coloro che vi hanno collaborato.

Fra i critici, il prestigiosissimo Mordaunt Hall del *New York Times* fu aspramente critico: "Ho trovato intollerabile la debolezza del personaggio principale." All'opposto, *Screenland* lo giudicò "sensazionale", e *Photoplay* "intelligente, duramente realistico"; *Variety* lamentò invece "lo scavo troppo insistito nella psicologia infantile che finisce per condurre il film su una strada sbagliata". E *Picture Play* scrisse: "film interessante, rovinato da un eccesso di linguaggio infantile."

Quando intervistai Clive Brook, negli anni Sessanta, egli mi mostrò una fotografia di Alice Joyce che recava la dedica "Ricordi di un fidanzamento piacevolissimo". Eppure, nella sua autobiografia inedita egli non menziona mai *The Home Maker*. Gli chiesi di King Baggot ("oh sì, proprio un tipo simpatico") e di Alice Joyce ("una persona veramente notevole e veramente difficile"), ma ignoravo del tutto l'importante film cui entrambi avevano partecipato. Alice Joyce, sia detto per inciso, era allora la moglie del regista Clarence Brown.

Lo storico Richard Koszarski, esperto della Universal, ha scritto che *The Home Maker* è una delle poche opere drammatiche degli anni Venti a propugnare senza riserve l'abbandono dei ruoli di genere stereotipati e a criticare la struttura che impone tali comportamenti.

Lester Knapp (Brook) viene licenziato dal grande magazzino in cui lavora come impiegato; per consentire a sua moglie Eva (Alice Joyce) di incassare il premio dell'assicurazione, cerca di suicidarsi. Rimane invalido e confinato su una sedia a rotelle, per cui tocca a Eva sostenere la famiglia. Ella trova il lavoro di gran lunga preferibile alla vita da casalinga e si dimostra tanto brava da ottenere ben presto una promozione. Lester, a sua volta, apprezza il suo ruolo domestico,

assistant. I met this fellow [Frank Blount], who was actually a cameraman, paid simply to keep him sober. Perhaps it was the alcohol that made his work so wildly unpredictable? Baggot directed his last film in 1928, but continued, like so many early directors, playing bit parts until his death in 1948.

He owed his film career to Carl Laemmle, who turned the IMP company into Universal Pictures, turning out inexpensive pictures on an assembly line for the undemanding audiences of the Midwest. These cheap pictures were called Red Feathers and Bluebirds. Universal later invested in spectacular epics to try to capture the big theatres. Films like The Hunchback of Notre Dame (1923) were known as Super-Jewels. But sometimes equally interesting were the Universal-Jewels, such as Clarence Brown's Smouldering Fires and Baggot's The Home Maker, both made in 1925. They were given extra time and money and unusual care and affection, and some have survived with a higher reputation than the epics.

Admittedly, the 1924 novel by Dorothy Canfield was an exceptional book, and Mary O'Hara's adaptation stays close to the original, but it was still possible – just possible – for a film company to ruin a fine book. There is, however, an intelligence apparent throughout this picture which does credit to all those who worked on it.

Of the critics, the all-important Mordaunt Hall of the New York Times seriously objected, "I could not abide the leading character's weakness." Otherwise, Screenland called it "terrific", and Photoplay "intelligent, sternly realistic", although Variety judged "Too much delving into child psychology when the picture definitely gets on the wrong track". And Picture Play wrote: "Interesting picture, ruined by too much baby talk."

When I interviewed Clive Brook in the 1960s, he showed me a photograph of Alice Joyce signed "Memoranda of a most pleasant engagement". And yet not once does he refer to The Home Maker in his unpublished autobiography. I did ask him about King Baggot ("Oh yes, such a nice chap") and Alice Joyce ("very impressive and very difficult"), but I knew nothing of the distinguished film they both worked on. Alice Joyce, incidentally, was married to director Clarence Brown.

Historian Richard Koszarski, an expert on Universal, wrote that The Home Maker was one of the few dramatic works of the 1920s to argue unequivocally for the abandonment of stereotyped sex roles and to criticize the structure that prescribes such behaviour.

Lester Knapp (Brook) is fired from his job in the office of a department store, and in order that his wife, Eva (Alice Joyce), can benefit from his insurance, he tries to commit suicide. He is crippled and confined to a wheelchair, so Eva has to become the breadwinner. She finds work far preferable to domesticity, and does so well she is quickly promoted. Lester equally enjoys being a house-husband, and because he pays so much attention

e giacché segue con molta attenzione i bambini la famiglia è assai più felice di prima.

Per citare lo slogan che campeggiava sul manifesto: "Accenderà una discussione infuocata."

Secondo il libro dedicato da Sally Dumaux a King Baggot, la trama è assai simile a quella di un film prodotto dalla IMP nel 1910, *Bear Ye One Another's Burdens*, interpretato da Baggot e Florence Lawrence.

Nicola Beauman della Persephone Books, che nel 1999 ha ripubblicato a Londra il romanzo di Dorothy Canfield Fisher, rimase vivamente impressionata dal film. "Sono rimasta lì a bocca aperta. Mi è sembrato incredibile che siano riusciti ad adattare il libro così bene. E quel bambino [Billy Kent Schaeffer] ... Come ha fatto il regista a farlo recitare così?" Billy Kent Schaeffer comparve anche in *The Hills Of Kentucky* (1927), un film drammatico di Rin-Tin-Tin la cui regia lo indirizzò a un'interpretazione più convenzionale. Da adulta, Jacqueline Wells assunse il nome di Julie Bishop.

All'avvento del sonoro, la Universal ordinò di distruggere quasi tutti i negativi e le copie dei propri film muti a 35mm; ho potuto vedere la lettera che elencava i film da salvare. *The Home Maker* non era tra questi. In un involontario omaggio alla produzione dell'epoca del muto, *Variety* scrisse: "Vi sono momenti in cui *The Home Maker* sfiora i vertici della grandezza. Purtroppo, l'impressione generale ... è che si tratti solo di un altro film di media qualità."

Suggerisco a tutti di continuare a cercare altri film di media qualità come questo. – KEVIN BROWNLOW

to the children, they are far happier than before.

As the slogan on the poster put it: "IT WILL START A RED-HOT DISCUSSION."

According to Sally Dumaux's book on King Baggot, the story is very similar to an IMP picture of 1910, Bear Ye One Another's Burdens, which featured Baggot and Florence Lawrence.

Nicola Beauman of Persephone Books, who reprinted Dorothy Canfield Fisher's novel in London in 1999, was deeply impressed by the film. "I sat there with my mouth open. I thought it amazing how well they had adapted the book. And that child [Billy Kent Schaeffer] – how on earth was he directed?"

Billy Kent Schaeffer also appeared in The Hills Of Kentucky (1927), a Rin-Tin-Tin melodrama in which he was directed to give a more routine performance. Jacqueline Wells was renamed Julie Bishop when she grew up.

When sound arrived, Universal gave orders for most of its 35mm silent negatives and prints to be destroyed – I have seen a letter which listed the titles to be saved. The Home Maker was not among them.

In an unintended tribute to the output of the silent era, Variety said, "There are moments when The Home Maker almost reaches the heights of greatness. Unfortunately, the general impression ... is only that of one more average feature picture." I suggest we all keep looking for more of those average feature pictures. – KEVIN BROWNLOW

THE ENEMY (US 1927)

REGIA/DIR: Fred Niblo. SCEN: Willis Goldbeck, Agnes Christine Johnston; dalla pièce di/based on the play by Channing Pollock (NY, 1925). ADAPT: Willis Goldbeck. DID/TITLES: John Colton. PHOTOG: Oliver Marsh. MONT/ED: Margaret Booth. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: Gilbert Clark. ASST DIR: Harold S. Bucquet. CAST: Lillian Gish (*Pauli Arndt*), Ralph Forbes (*Carl Behrend*), Ralph Emerson (*Bruce Gordon*), Frank Currier (*Professor Arndt*), George Fawcett (*August Behrend*), Fritzi Ridgeway (*Mitzi Winkelmann*), John S. Peters (*Fritz Winkelmann*), Karl Dane (*Jan*), Polly Moran (*Baruska*), Billy Kent Schaeffer (*Kurt*). PROD: M-G-M. PREMIÈRE: 27.12.1927 (New York). USCITA/REL: 18.02.1928. COPIA/COPY: 35mm, 7693 ft. (orig. 8189 ft.), 93' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il numero di importanti film muti ancora relegati nei depositi degli archivi non smette di sorprendermi. Sì, *The Enemy* manca dell'ultimo rullo. È veramente un peccato, ma perché negarci il piacere di vedere i precedenti otto?

The Enemy è un'autentica rarità, un film veramente pacifista, quasi una versione M-G-M di *Isn't Life Wonderful*? Un amico mi stava mostrando un video dei tagli apportati su film muti dalla censura finlandese, quando all'improvviso apparve un primo piano di Lillian Gish; la sua espressione era talmente intensa che decisi subito di cercare altre immagini del film da cui proveniva, qualunque fosse. Risultò trattarsi di *The Enemy*, diretto da Fred Niblo, la cui carriera era in declino dopo lo sfolgorante successo di *Ben-Hur* (1925). Inoltre, il film sopravviveva nel vecchio deposito della M-G-M, ignorato unicamente a causa di quel rullo mancante.

The Enemy è un'opera di ottima qualità e di elegantissima struttura,

What always surprises me is the number of outstanding silent films still confined to the vaults. Yes, The Enemy is missing its last reel. That is indeed sad, but why deny us the pleasure of seeing the previous eight?

For The Enemy is that rarity, a truly pacifist film, almost an M-G-M version of Isn't Life Wonderful? A friend was showing me a tape of silent-era censor cuts from Finland when a close-up of Lillian Gish appeared – it had such an intensity that I was determined to see more of whatever film it came from. It turned out to be The Enemy, directed by Fred Niblo – whose career was on the wane after his dazzling success with Ben-Hur (1925). Furthermore, the film survived in the old M-G-M vault, ignored merely because of that missing reel.

The Enemy is a fine, sincere piece of work, but it remains a movie – exquisitely put together, but still a movie. Its characters



The Enemy, 1927: Lillian Gish, Fred Niblo, Oliver Marsh. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

ma è pur sempre un prodotto commerciale. I personaggi sono stereotipati. Non c'è tempo per approfondire. Le didascalie vanno subito al sodo; si tratta indubbiamente di slogan, ma di slogan efficaci, dal momento che è ben difficile trovare film di quel periodo che trattino di questo controverso argomento.

La grande June Mathis, autrice della sceneggiatura di *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), propose due copioni che furono giudicati insoddisfacenti; il testo finale fu scritto da Willis Goldbeck. Lillian Gish, che interpreta il ruolo principale, non era entusiasta né

are stereotyped. There is no time for anything deeper. Titles go to the heart of the matter – slogans, admittedly, but effective nonetheless, as you hardly ever see films of this period dealing with this controversial subject.

*The great June Mathis, who had written *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), produced two drafts, which were found unsatisfactory, and Willis Goldbeck wrote the final script. Lillian Gish, who played the lead, didn't think much of it, or Annie Laurie. "Mother was ill, so I let the studio do them. I*



The Enemy, 1927: Ralph Forbes, Lillian Gish. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

di questo film, né di *Annie Laurie*. “Mia madre era ammalata, e quindi lasciai fare allo studio. Mi limitai a recitare la mia parte. Avevo sempre in casa infermieri e medici. La mia unica preoccupazione era di arrivare allo studio il più tardi possibile e andarmene il prima possibile. Ricordo poco di *The Enemy*. Non potrei raccontarle la trama neppure per salvarmi la vita”.

Pauli Arndt (Lillian Gish) e suo nonno, che è un insegnante (Frank Currier), sono pacifici abitanti di Vienna. Pauli sposa uno studente, che però il giorno successivo deve partire per il fronte. Durante l'assenza di lui il nonno perde il lavoro e cade nell'indigenza insieme a Pauli. La giovane scopre di essere incinta; dopo il parto, è costretta a prostituirsi per comprare il latte al figlioletto. Il marito viene dato per disperso e la miseria di Pauli si aggrava...

Motion Picture Magazine scrisse: “Si tratta palesemente di un film propagandistico, che però è da apprezzare in quanto si prefigge lo scopo di fermare la prossima guerra. È sfilacciato, ripetitivo e in qualche



The Enemy, 1927: Ralph Forbes. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

*just played my part. Nurses and doctors were constantly in the house. My only thought was to get to the studio as late as possible and leave as soon as possible. I remember little of *The Enemy*. I couldn't tell you the story if my life depended upon it.”*

Pauli Arndt (Lillian Gish) and her grandfather, a teacher (Frank Currier), are peaceful inhabitants of Vienna. Pauli marries a student, but the next day he must leave for duty at the front. During his absence, her grandfather loses his job and he and Pauli become destitute. Pauli finds she is pregnant. After giving birth, she becomes a prostitute in order to buy milk for her child. Her husband is reported missing in action, and Pauli's misery increases...

Motion Picture Magazine said, “This is frankly a propaganda picture, but one that you'll welcome as its aim is to stop the next war. It is ragged, repetitious and sometimes extreme to the



The Enemy, 1927: Ralph Forbes, Lillian Gish, Fred Niblo. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

punto esasperato fino all'assurdità, ma è anche un'opera piena di forza, e se i vostri sentimenti pacifisti sono convinti la metà dei miei ne rimarrete turbati e commossi”.

A giudizio di Robert Herring, critico di *Close Up*, il film aveva qualche “modesta qualità” per il suo sorprendente spirito antibellicistico. “Lillian Gish ha un bambino; quando il piccolo muore, ella grida di esserne felice, perché almeno suo figlio non diventerà carne da cannone. Mi è sembrata un'affermazione sorprendente per un cinema londinese. La guerra, questo “assassinio legalizzato”, è il vero nemico, e il film analizza lo stravolgimento di valori che ne deriva”.

I critici furono pressoché unanimi nel biasimare il finale (ossia l'ultimo rullo). Alla trama, scrisse *Close Up*, “è stato appiccicato un lieto fine che vanifica completamente tutto il discorso sulla guerra sviluppato in precedenza”.

John Colton, ex giornalista e coautore del successo di Broadway *Rain* (nonché miglior amico di Thalberg) fu ingaggiato per la stesura delle didascalie.

“Gli intellettuali lo bocceranno perché il finale è di gusto popolare, mentre gli amanti del gusto popolare lo bocceranno perché l'inizio è troppo intellettuale”, scrisse Welford Beaton su *Film Spectator*. “Ma anche maltrattato da una supervisione maldestra, *The Enemy* rimane un film irrinunciabile. Molte sequenze rivelano che Niblo ha studiato attentamente le tecniche straniere... Egli apre il film con una serie di dissolvenze che ne definiscono efficacemente l'atmosfera; grazie al valore simbolico del succedersi degli episodi riesce poi a narrare la vicenda con chiara concisione. I titoli di giornale che compaiono in sovrimpressione sulle rotative in azione rendono graficamente l'incalzare della guerra mondiale.... Alcune delle scene più intime



The Enemy, 1927: ?, Lillian Gish, Katherine Lewis, Fred Niblo. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

point of absurdity, but it is a powerful picture and if you're half the pacifist I am you'll be stirred by it.”

Robert Herring, Close Up's critic, thought the film had some “slight quality” because it was surprisingly anti-war. “Gish has a baby and when it dies, she screams out that she is glad her child at least will not be food for the guns. I thought this surprising in a London cinema. War, ‘legalised murder,’ is the real enemy, and the film deals with the overthrowing of values it causes.” The critics tended to unite in their opposition to the ending – i.e., the last reel. “A happy ending has been tacked on,” said Close Up, “which completely destroys all that has been previously said about war.”

John Colton, a former newspaper man, the co-author of the Broadway hit Rain, and Thalberg's closest friend, was brought in to write the titles.

“Highbrows will condemn it for its lowbrow ending and lowbrows will condemn it for its highbrow beginning,” said Welford Beaton in Film Spectator. “But even with the manhandling that ignorant supervision gave it, The Enemy is a picture which you must see. There are many shots in it which indicate that Niblo is a student of foreign technic [sic]... He opens the picture with a succession of dissolves which effectively plant its atmosphere, and then with incident and symbolism he tells his story rapidly but clearly. Newspaper headlines superimposed on the whirring wheels of a multiple press tell graphically the sweep of the world war.... Some of his intimate scenes are beautiful and touching, splendid examples of intelligent direction. The wedding of Miss Gish and Forbes is one of the high spots of the picture. It is a superb bit



The Enemy, 1927: Lillian Gish, Ralph Forbes. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, LA)

rappresentano, nella loro commovente bellezza, splendidi esempi dell'intelligenza registica di Niblo. Il matrimonio tra Lillian Gish e Ralph Forbes è uno dei punti culminanti del film: un magistrale tocco di semplicità entro una cornice maestosa”.

Nel 1986, in occasione di una delle sue rare proiezioni, organizzata dalla Society for Cinephiles per il suo annuale Cinecon, questo film venne definito estremamente interessante, e avvicinato a *The Mortal Storm* di Frank Borzage (1940): “... una splendida copia MGM, avvincente ma frustrante: manca l'ultimo rullo”.

La sceneggiatura ci è pervenuta, e quindi la Warner Bros., che ha ereditato il film, dovrebbe essere in grado di ricostruire il finale con didascalie e foto di scena, mettendo così a disposizione di tutti quest'opera che, con il suo fresco impeto polemico, ci reca un messaggio di vitale importanza. – KEVIN BROWNLOW

of simplicity in a majestic setting.”

When in 1986 it was given one of its rare screenings by the Society for Cinephiles at its annual Cinecon, it was described as being very interesting, and reminiscent of Frank Borzage's The Mortal Storm (1940): “... a beautiful MGM print, tantalizing but frustrating – the last reel missing.”

The script survives, so Warner Bros., who have inherited the picture, should be able to reconstruct the ending with titles and stills, and make this refreshingly angry picture, with its vitally important message, widely available. – KEVIN BROWNLOW

THE MATING CALL (Il nuovo amore) (US 1928)

REGIA/DIR: James Cruze. ADAPT: Walter Woods; dal romanzo *di/*from the novel by Rex Beach (1927). DID/TITLES: Herman Mankiewicz. PHOTOG: Ira Joe Morgan. CAST: Thomas Meighan (*Leslie Hatton*), Evelyn Brent (*Rose Henderson*), Renée Adorée (*Catherine*), Alan Roscoe (*Lon Henderson*), Gardner James (*Marvin Swallow*), Helen Foster (*Jessie*), Luke Cosgrove (*giudice/Judge Peebles*), Cyril Chadwick (*Anderson*), Will R. Walling. PROD: Howard Hughes, Caddo Co. DIST: Paramount Pictures. USCITA/REL: 21.07.1928. COPIA/COPY: DCP, 70' (*dal/*from 35mm, 6352 ft., 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles.

Restauro/Restored: 2016, Academy Film Archive; con materiali forniti *da/*elements for this restoration provided by The Howard Hughes Corporation; University of Nevada, Las Vegas, College of Fine Arts, Department of Film; Howard Hughes Collection, Academy Film Archive.

Se vi siete mai chiesti come sarebbero stati i film muti se il sonoro fosse arrivato qualche anno più tardi, questo è un buon esempio. Vi mostrerà anche aspetti dell'America che non vedrete in nessun altro film. Per anni è stato considerato perduto.

Negli anni Novanta i legali di Howard Hughes presero la storica decisione di depositare i film e i documenti Hughes presso l'Università del Nevada, a Las Vegas. Il materiale comprendeva tre film muti, *Two Arabian Nights* (1927), *The Racket* e *The Mating Call* (entrambi del 1928). Alla ricerca di un importante film muto per la nostra serie Thames Silents, volai a Las Vegas insieme al mio coproduttore David Gill per vedere *The Racket* di Lewis Milestone. Era il primo film che trattasse lo scottante tema dei legami tra gangster e uomini politici: parlava di Al Capone, ed il protagonista era Louis Wolheim. Milestone e Hughes riceverono minacce di morte, ma non rinunciarono a girare il film.

Nella sala di proiezione, osservammo incuriositi un gruppo di vecchi schedari verdi, sopra i quali erano sparpagliati i modellini di aerei usati in *Hell's Angels*. Rimanemmo delusi da *The Racket*: benché ottimo nel suo genere, era tratto da un'opera teatrale e si vedeva. “Un mezzo grande film”, concludemmo concordi.

Ci fu giusto il tempo per vedere il primo rullo di *The Mating Call*; e volevamo vederne di più. Sarebbero passati anni prima che Jeff Masino e la sua Flicker Alley rendessero disponibile il film. Ma è valsa la pena di aspettare.

Rex Beach fu forse un esponente della “corrente letteraria degli

If you've ever wondered what silent films would have looked like had talkies been held back a few years, this is a good example. It will also show you aspects of America you will see in no other film. For years it was thought lost.

In the 1990s, Howard Hughes' attorneys made a historic decision – to hand over the Hughes films and papers to the University of Nevada, Las Vegas. This included three silent films, Two Arabian Nights (1927), The Racket, and The Mating Call (both 1928).

Searching for an outstanding silent for our Thames Silents series, my production partner David Gill and I flew to Las Vegas to see Lewis Milestone's The Racket. This was the first film to deal with the censorable subject of the gangsters' links with politicians – it was about Al Capone, with Louis Wolheim in the lead. Both Milestone and Hughes received death threats but made the film anyway.

In the viewing room, we were intrigued to see a cluster of ancient green filing cabinets, on top of which were scattered the miniature aircraft used in Hell's Angels. We were underwhelmed by The Racket – although very good of its kind, it was based on a play and looked it. “Half a great film,” we agreed.

There was just time to see the first reel of The Mating Call – and we wanted to see more. It would take years for Jeff Masino and his Flicker Alley to make the film available. But it was worth the wait.

Barbelle

The MATING CALL

by
FRANCES RING *and*
MARTIN BROONES



Thomas Meighan & Renee Adoree

THOMAS MEIGHAN

IN THE MOTION PICTURE PRODUCTION
"The MATING CALL"
With
RENEE ADOREE
and
EVELYN BRENT
A James Cruze Production
Produced by
HOWARD HUGHES
A Paramount Picture

Barbelle

MADE U.S.A.

Shapiro-Bornstein Co.
MUSIC PUBLISHERS
101 BROADWAY & 47th STREET
New York

Dist. U.S. For One

The Mating Call, 1928. (New York Public Library for the Performing Arts)

omaccioni forzuti”, come fu scritto, ma era il romanziere ideale per il cinema: scrisse *The Spoilers* (1914), uno dei primi lungometraggi americani, poi un film epico recentemente riscoperto, ambientato durante la febbre dell'oro e intitolato *Winds of Chance* (1925), e infine *The Goose Woman* (1925). Fu anche coproduttore di *The Penalty*, il potente film di Lon Chaney (1920).

Nella recensione di *The Mating Call* apparsa su *Photoplay* si legge, “James Cruze ha diretto un film di grande fascino romantico.” Una definizione sorprendente per un film che racconta la storia di un assassino commesso in una cittadina di provincia, in cui è coinvolto il Ku Klux Klan. Ma senza dubbio la regia è superba.

Sarebbe giusto riconoscere in Cruze, che fu un attore pionieristico prima di diventare un prolifico regista, uno dei grandi talenti dell'epoca del muto. Di origine danese, crebbe in una famiglia mormone dello Utah, dove da bambino vide sfilare i carri coperti diretti verso il West. Entrò nella compagnia teatrale newyorkese di Belasco, passò al cinema nel 1908 con la Thanouser e divenne un popolare divo dei serial. Dieci anni dopo cominciò a dirigere per la compagnia Lasky. La sua velocità e la sua efficienza erano incredibili: all'apice della carriera, a metà degli anni Venti, sfornava un film ogni otto settimane circa. Girava sempre in esterni e aveva una spiccata sensibilità documentaristica.

La fama di Cruze è affidata soprattutto a *The Covered Wagon* (1923), ma il suo film più ambizioso e impegnativo fu *Old Ironsides*, dedicato alle guerre degli Stati Uniti contro i pirati barbareschi, all'inizio del diciannovesimo secolo. La realizzazione di questo film fu tanto ardua, sembra, da farlo incanutire. Molte di quelle che, a giudizio dei critici, erano le sue opere migliori sono andate perdute; la scomparsa più dolorosa è forse quella di *Hollywood* (1923), una parodia della realizzazione di un film muto cui parteciparono tutte le personalità di qualche importanza.

Gran bevitore, Cruze era anche estremamente socievole e generoso; chi si presentava a casa sua per una festa trovava un gran vaso pieno di banconote per gli amici rimasti senza lavoro. Ce n'era anche un altro pieno di sacchetti di cocaina, di gran moda in quei “giorni dell'innocenza”. Spesso il regista che coglie un grande successo e non riesce a ripeterlo cade in miseria. Howard Hughes, ricchissimo playboy e appassionato di cinema di impareggiabile entusiasmo, offriva un'alternativa graditissima: con la Caddo Company riusciva a trasformare progetti modesti grazie a sostanziosi bilanci. Il suo *Two Arabian Nights* vinse l'Oscar per il miglior film comico quando esisteva tale categoria. Salvò parecchie carriere (per esempio quella di Cruze) e acquistò il contratto di Thomas Meighan quando la Paramount fu pronta a lasciarlo libero.

Il primo film di Meighan era stato realizzato in Inghilterra, con Gladys Cooper. In America, nel 1915, iniziò dalla vetta, come star con Cecil B. DeMille. Nel 1919 interpretò *The Miracle Man* (1919), diretto da George Loane Tucker e da lungo tempo perduto. Meighan fu il promotore di questo film (ne deteneva i diritti); fu uno strepitoso successo, che diede impulso alla carriera di un caratterista di nome Lon Chaney. Nello stesso anno Meighan recitò in *Male and Female* di DeMille, che riscosse altrettanto successo. A questo punto il contratto di Meighan gli garantiva 1.280 dollari alla settimana, oltre a dargli

Rex Beach may have been from “the he-man school of literature”, but he was an ideal novelist for pictures – he wrote *The Spoilers* (1914), one of the first American features, a recently rediscovered Gold Rush epic called *Winds of Chance* (1925), and *The Goose Woman* (1925). He also co-produced the powerful Lon Chaney film, *The Penalty* (1920).

Photoplay's review of *The Mating Call* said, “James Cruze has directed a picture of great romantic appeal.” A surprising description for a small-town murder story featuring the Ku Klux Klan. But there was no doubt that Cruze's direction was superb. A pioneer actor before he became a prolific director, Cruze should be acknowledged as one of the great talents of the silent era. He was of Danish origin, brought up a Mormon in Utah, where as a child he watched the covered wagons go west. He became a member of Belasco's New York stage company, joined the film business with Thanouser in 1908 and was popular as a star of serials. It was ten years before he became a director, with the Lasky company. He was incredibly fast and efficient – in his heyday, the mid-1920s, he was turning them out every eight weeks or so. He would always shoot on location and had a strong eye for documentary.

While Cruze is best known for *The Covered Wagon* (1923), his biggest picture was *Old Ironsides*, about the American struggle with the Barbary pirates in the early 19th century. It was such a difficult picture to make that it apparently turned his hair white. Many of what reviewers thought his finest films have been lost – the most heart-breaking loss may be *Hollywood* (1923), a parody of silent film-making featuring everybody who was anybody.

Cruze, a heavy drinker, was extremely gregarious; when you turned up for a party there was one bowl full of dollar bills for his pals who were out of work. And another full of cocaine sachets – all the fashion in those “days of innocence”.

As so often, once a director has made a smash hit and fails to follow up, he falls down to Poverty Row. Howard Hughes, the wealthy playboy, and a film enthusiast of the first order, offered a welcome alternative; with his Caddo Company he was able to transform minor projects through major budgets. His *Two Arabian Nights* won for Best Comedy when the Academy Awards had that category. He rescued several careers – Cruze's, for instance – and bought Thomas Meighan's contract when Paramount was ready to let him go.

Meighan's first film had been made in England, with Gladys Cooper. In America, in 1915, he began at the top – as a star with Cecil B. DeMille. In 1919, he made the long-lost *The Miracle Man* (1919), directed by George Loane Tucker. Meighan was responsible for getting it made – he held the rights – and it was a tremendous hit, boosting the career of a character actor called Lon Chaney. Also that year, Meighan was in *Male and Female* by DeMille, which was another hit. Meighan's contract

voce in capitolo nella regia, la scelta del cast, il montaggio, eccetera. Quando Rodolfo Valentino assurse al rango di star cercò (invano) di strappare condizioni analoghe.

In *The Mating Call* figurano due attrici eccezionali, Evelyn Brent e Renée Adorée. Evelyn Brent (che si chiamava in realtà Betty Riggs), indimenticabile interprete di *Underworld* e *The Last Command* di Sternberg, era in parte irlandese e in parte italiana. Esordì nel cinema nel 1916 a Fort Lee, ove recitò con John Barrymore in *Raffles the Amateur Cracksman* (1917); poi per un certo periodo fu in Inghilterra. Girò anche un film in Spagna e quindi ritornò in America grazie a Douglas Fairbanks, che la voleva come coprotagonista in *The Thief Of Bagdad* (1924). Fu lasciata in attesa per mesi; le riprese non iniziavano e Mary Pickford cominciava a nutrire dei sospetti. Evelyn quindi se ne andò e realizzò una sfilza di film a basso costo, finché *Love 'Em and Leave 'Em* (1926), il suo debutto alla Paramount con Louise Brooks, diretto da Frank Tuttle, non segnò la definitiva conferma del suo talento.

Renée Adorée e Thomas Meighan avevano colto un successo comune con *Tin Gods* (1926), diretto da Allan Dwan e oggi perduto. Recensendo *The Mating Call*, *Variety* affermò che il film avrebbe contribuito al ritorno di Meighan, ma in realtà apparteneva a Miss Adorée. Secondo lo storico Tony Fletcher, Renée Adorée (vero nome Jeanne Reeves) nacque a Lille nel 1898. I suoi genitori erano artisti di circo. Il padre, un comico inglese, veniva da Lambeth come Charlie Chaplin. Renée e i suoi fratelli seguirono la tradizione paterna. Il padre morì di tifo poco prima della Grande Guerra e la famiglia si divise. Renée fu ballerina, modella di *tableaux*, e si esibì anche alle Folies-Bergères. Giunta in Inghilterra, entrò in una compagnia teatrale diretta da Claude Fleming. Si spostò in Australia e nel 1918 interpretò il suo primo film (*£500 Reward*). Da lì si recò in Canada e poi negli Stati Uniti, ove recitò nel vaudeville. Nel 1920 approdò a Hollywood e girò il suo primo film americano, *The Strongest*, diretto da Raoul Walsh.

Nei dieci anni successivi interpretò quaranta film, tra cui classici come *The Big Parade*: l'ultimo fu *Call of the Flesh* nel 1930. Gravemente malata, ebbe un malore sul set ma insistette per portare a termine il film. Per quasi tre anni rimase ricoverata in un sanatorio per la cura della tubercolosi. Giunse a meditare il suicidio, e si fece portare di nascosto una rivoltella. Alla fine fu dimessa dal sanatorio, ma morì sei mesi dopo.

Nel 1928 *The Mating Call* suscitò aspre controversie. Il Ku Klux Klan, che aveva iniziato la sua espansione molto prima di *The Birth of a Nation*, era giunto a quattro milioni di aderenti. Nell'affrontare questo tema, Howard Hughes dimostrò un coraggio non inferiore a quello con cui aveva trattato l'argomento del gangsterismo: nessun settore della società era completamente libero dalla presenza del Klan.

Il Klan viene tuttavia descritto secondo una prospettiva inconsueta; i suoi membri sono dipinti come individui che esercitano un controllo puritano sulla propria comunità. Nel film essi indossano tuniche nere ma, secondo quanto riferisce Evelyn Brent *The Mating Call* venne ugualmente vietato in alcune città.

Mi aspettavo che la recensione di *Variety* contenesse qualche

after this gave him \$1280 a week and a say over direction, casting, editing, etc. When Valentino rose to stardom he tried (and failed) to get the same.

The Mating Call features two exceptional actresses, Evelyn Brent and Renée Adorée. Evelyn Brent (real name Betty Riggs), unforgettable in Sternberg's *Underworld* and *The Last Command*, was part Irish, part Italian. She started in pictures in 1916 at Fort Lee, where she played with John Barrymore in *Raffles the Amateur Cracksman* (1917) and moved to England for a while. She also worked on a picture in Spain and returned to America, courtesy of Douglas Fairbanks, who wanted her as his leading lady in *The Thief Of Bagdad* (1924). She was kept waiting for months; nothing was being shot and Mary Pickford was getting suspicious, so Brent quit and made a slew of programme pictures – until *Love 'Em and Leave 'Em* (1926), her debut at Paramount with Louise Brooks, directed by Frank Tuttle, established her talent at last.

Renée Adorée and Thomas Meighan had made a hit together with *Tin Gods* (1926), directed by Allan Dwan, and now lost. *Of The Mating Call*, *Variety* said the picture would help Meighan in his comeback, but that it really belonged to Miss Adorée.

According to historian Tony Fletcher, Renée Adorée was born Jeanne Reeves in Lille in 1898. Her parents were circus performers. Her English father, a comic, was, like Chaplin, from Lambeth. Renée and her siblings followed the parents' tradition. Just before the War, their father died of typhoid and the family split up. Renée worked as a dancer, tableaux model, and at the Folies-Bergères. Coming to England, she joined a theatrical troupe under Claude Fleming. She travelled to Australia and made her first film – *£500 Reward* – in 1918. She continued to Canada and then the United States, appearing in vaudeville. In 1920 she reached Hollywood and appeared in her first American film, *The Strongest*, directed by Raoul Walsh.

Through the next ten years she made forty films – including such classics as *The Big Parade* – the last being *Call of the Flesh* in 1930. Becoming seriously ill, she collapsed on the set but insisted on finishing the film. For almost three years, she was confined to a TB sanatorium. At one point she contemplated suicide, having a gun smuggled in. Six months after leaving the sanatorium she was dead.

The Mating Call was controversial in 1928. The Ku Klux Klan, which had been expanding long before *The Birth of a Nation*, had reached a membership of 4 million. Howard Hughes was as brave to deal with this subject as he was to tackle gangsterism, for no walk of life was entirely free of Klan members.

But the film's view of the Klan is unfamiliar; Klansmen are shown exercising puritanical control over their community. The film has them wearing black robes, but according to Evelyn Brent, it was still banned in some cities.

I expected *Variety* to say something sensible about the Klan in



The Mating Call, 1928: Thomas Meighan, Evelyn Brent. (Paramount Pictures/Photofest)

osservazione saggia e significativa sul Klan; ma con mia sorpresa non ne ho trovata nessuna. “Le sequenze che descrivono le attività del Klan in una cittadina americana mancano di mordente. Ma di questi tempi il tema del K.K.K. ha ormai perso ogni interesse dal punto di vista drammatico”. L’esercente di una sala texana apprezzò tuttavia il modo in cui la vicenda era stata trattata dal punto di vista del Klan: “Sia i fautori che gli avversari del Klan possono godersi questo bel film”.

KEVIN BROWNLOW

their review, but to my surprise they didn't. “Sequences having to do with Klan activities in a small American town are lacking in punch. Subject of the K.K.K. is pretty blah for dramatic purposes at this late date, anyhow.” A Texas exhibitor, however, admired the handling of the Ku Klux angle: “Both Kluck and Anti-Kluck can see this good picture.” – KEVIN BROWNLOW

Le seguenti testimonianze costituiscono un minuscolo campione delle innumerevoli persone la cui carriera è stata profondamente influenzata da *The Parade's Gone By...*: a dire il vero, se ci fossimo rivolti a tutti quelli che hanno tratto beneficio dal fondamentale libro di Kevin Brownlow nel corso degli ultimi cinquant'anni avremmo facilmente riempito l'elenco del telefono di un'intera metropoli! Ci scusiamo dunque con le legioni di coloro che avrebbero voluto portare il loro contributo, ma lo spazio è tiranno.

The following tributes come from a tiny sample of people for whom The Parade's Gone By... has been a key influence on their careers. In truth, were we to ask everyone on whom Kevin Brownlow's seminal volume made an impact over the past five decades, we could easily fill the telephone directory of a metropolis. Apologies to the legions who would have liked to contribute, but space limitations prevailed.

Joe Adamson, Los Angeles

When I began studying film at UCLA, a film history course was any 10 films shown in chronological order. I had already begun work on Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo when The Parade's Gone By... and Sarris' The American Cinema appeared. Those two books changed the course of the Marx Brothers project and the rest of my life: suddenly film history was a thing, attitudes toward Hollywood modified from monolithic to modulated, and I morphed from a film student into a film historian. As such, I was soon able to publish some of my writing, give film history courses of my own, and, finally, meet Kevin, and work for him – which was an education in itself.

All'epoca in cui iniziai a studiare cinema all'UCLA, un corso di storia del cinema consisteva in dieci film qualsiasi, presentati in ordine cronologico. Avevo già iniziato a lavorare su *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo*, quando apparvero *The Parade's Gone By...* e *The American Cinema* di Andrew Sarris. Quei due volumi cambiarono il corso del mio progetto sui fratelli Marx, nonché la mia esistenza: d'un colpo, la storia del cinema era una realtà, le opinioni su Hollywood erano articolate anziché monolitiche, e mi trasformai così da studente di cinema in storico del cinema. In tale veste mi fu possibile pubblicare alcuni articoli, insegnare corsi in storia del cinema e incontrare finalmente Kevin; e lavorare per lui, il che ha costituito un'educazione a sé stante.

Christopher Bird, London

Finding The Parade's Gone By... in a college library was one of the great pieces of good fortune in my life. It led me both to my chosen profession (called "The Hidden Power" in the book), and to work with the extraordinary man who had written it, his enthusiasm undiminished 30 years later. It's the finest non-fiction book I've ever read, the gateway drug to a wonderful addiction.

L'aver trovato *The Parade's Gone By...* nella biblioteca di un liceo è stato uno dei grandi colpi di fortuna della mia vita. Mi ha fatto scegliere la mia professione (il libro la chiama "Il Potere Nascosto") e mi ha permesso di lavorare con la straordinaria persona che lo ha scritto. Sono passati trent'anni, e il suo entusiasmo non è mai venuto meno. È il libro di saggistica più bello che io abbia mai letto, la prima dose di droga all'inizio di una magnifica dipendenza.

Lenny Borger, Paris

Kevin not only vindicated Gance's embattled reputation and heroically reconstructed his monumental Napoléon, he also championed several of Gance's forgotten French confrères such as Raymond Bernard and Marco de Gastyne, who are cited tantalizingly in The Parade's Gone By..., which I came across at the legendary Strand bookshop in NY. As an expatriate journalist for Variety in Paris in the early 1980s, I was thrilled to discover many of these French silent films in Kevin's Pathé-Baby 9.5mm collection, as essential to my growing Franco-cinéphilie as the Cinémathèque française and the Royal Film Archive of Belgium. With Kevin's encouragement, I began my trawlings through European archives in search of missing French silent classics. One of the first revelations was Bernard's The Chess Player. Merci, Kevin!

Kevin ha non solo riscattato la controversa reputazione di Abel Gance e ricostruito il suo monumentale *Napoléon*, ma si è fatto anche promotore di altri cineasti francesi ingiustamente dimenticati, quali Raymond Bernard e Marco de Gastyne: sono citati con passione in *The Parade's Gone By...*, che scoprii alla leggendaria libreria Strand di New York. Ero emigrato a Parigi in qualità di giornalista per *Variety* nei primi anni Ottanta, ed eccitatissimo alla scoperta di tanti film muti francesi nella collezione di film in formato Pathé-Baby 9.5mm appartenente a Kevin, essenziale alla mia crescente franco-cinefilia almeno quanto la Cinémathèque française e la cineteca reale del Belgio. Incoraggiato da Kevin, ho cominciato a scandagliare le cineteche europee alla ricerca di "classici" perduti del cinema muto francese. Merci, Kevin!

Rob Byrne, San Francisco

1973 was a year that changed my life. That summer I saw City Lights for the first time and discovered The Parade's Gone By... in our small-town library. Lightning struck twice(!) in a town with only a drive-in cinema and a one-room volunteer library. These concurrent miracles of discovery could only have been the work of fate. Forty-five years later I have never found a film that I love more, and at this point it is unlikely that I will ever read (or re-read and then re-read again) a book that will make a greater impact. Thank you, Kevin. The parade has not gone by, thanks to you it will march forever.

L'anno 1973 ha cambiato la mia vita. In quell'estate ho visto per la prima volta *Luci della città*, e ho scoperto *The Parade's Gone By...* nella biblioteca pubblica della mio paesino. Il fulmine ha dunque colpito due volte (!) in una località dotata solo di un cinema all'aperto e di una collezione libraria che occupava una sola stanza. Due scoperte così miracolose non potevano che essere opera del destino. Sono passati quarantacinque anni, e ancora non ho trovato un film che amo di più. Credo che a questo punto non leggerò mai (né rileggerò e rileggerò ancora) un libro capace di avere un simile effetto su di me. La parata non è ancora andata via, e grazie a te continuerà a marciare per sempre.

Paolo Cherchi Usai, Rochester

Era l'inizio del 1984. Ero arrivato a Londra con un raffreddore di proporzioni epiche, che non mi avevano tuttavia impedito di presentarmi all'ufficio di Kevin. Ero un perfetto sconosciuto, e pochi sapevano delle Giornate, ma Kevin e David Gill mi accolsero con il calore di vecchi compagni di strada. Nel giro di pochi minuti Kevin tirò fuori una copia rilegata di *The Parade's Gone By...*, e me la diede in regalo mentre mi sforzavo di chiedergli – fra uno starnuto e l'altro – se fosse possibile presentare *The Wind* a Pordenone. Il film di Sjöström fu mostrato al festival due anni dopo, e fu una rivelazione. Da allora, il libro è sempre rimasto con me.

It was early 1984. I had arrived in London with a cold of epic proportions, but this didn't deter me from showing up at Kevin's office. I was a complete nobody; the Giornate, too, were a largely unknown entity, but Kevin and David Gill greeted me with the warmth of two seasoned comrades-in-arms. Within minutes, Kevin found a hardbound copy of The Parade's Gone By..., and put it in my hands as a gift while I was trying to ask him – between one sneeze and the next – what would be involved in showing The Wind in Pordenone. Sjöström's film was screened at the festival two years later, and took its audience by storm. The book has stayed with me ever since.

Lorenzo Codelli, Gemona

Che anno il '68! A Londra esce *The Silent Picture*, fanzine polemica di Anthony Slide e Paul O'Dell. Nel n.10 (1971) Brownlow urla "Not Another Silent": altro che nuovo Rinascimento, il muto rimane alle "Dark Ages"! Nel '68 ne esplorano alcune vette sia Kemp R. Niver che Kalton C. Lahue, e Colleen Moore pubblica l'autobiografia. Brownlow, regista e montatore utopista, incastona documenti superlativi tra immagini mozzafiato su carta perlacea. Provoca un'esperienza mistica che trascende l'editoria. Margaret Booth, montatrice sovrana dell'MGM, spiega nel libro come ben poco siano cambiate le tecniche dal muto a oggi. Il 23 marzo '68 Booth visiona *2001: Odissea nello spazio* assieme a Kubrick e ai boss MGM. Ne esce ammutolita, certa che sarà un disastro epico. "Un'esperienza non verbale", dice Kubrick a *Playboy*.

What a year, '68! The Silent Picture, a polemical fanzine by Anthony Slide and Paul O'Dell, appears in London. In its tenth issue (Spring 1971) Kevin Brownlow will scream out "Not Another Silent": far from a new Renaissance, silent film presentation is still stuck in the "Dark Ages"! In '68 some of its peaks are explored by Kemp R. Niver and Kalton C. Lahue, and Colleen Moore publishes her autobiography. Brownlow, a utopian director and editor, encrusts superlative documents with breathtaking images on pearl-coloured paper. He impels a mystical experience that transcends publishing. Margaret Booth, editor-sovereign at M-G-M, explains in the book how little techniques had changed between the silent era and today. On 23 March 1968 Booth attends a screening of 2001: A Space Odyssey with Kubrick and the M-G-M bosses. She comes out mute, certain that it will be an epic disaster. "A non-verbal experience," says Kubrick to Playboy.

Carl Davis, London

The publication of Kevin's The Parade's Gone By... in 1968 in itself sparked an unprecedented revival of interest in "silent" film. It inspired the TV series Hollywood, broadcast in 1980, and led to screenings of Abel Gance's Napoléon, and the commissioning by Thames Television, later Channel 4 Silents, of a cycle of restorations of the major existing films. Central to this was the composition of viable, apposite, and performable musical scores, which I had the honour of creating, together with Kevin Brownlow and David Gill and latterly Patrick Stanbury. The combination of live orchestra and a sensational film has, after the 50-year dominance of sound, revealed a unique art form.

La pubblicazione del libro di Kevin *The Parade's Gone By...* nel 1968 ha scatenato un'onda di rinnovato interesse per il cinema muto. Ha ispirato la serie televisiva *Hollywood*, trasmessa nel 1980; ha portato alle proiezioni del *Napoléon* di Abel Gance, e al progetto della Thames Television (più tardi Channel 4 Silents) di un ciclo di restauri dedicati a grandi film sopravvissuti. Al centro di tutto ciò è stata la composizione di nuove partiture musicali create appositamente per quelle occasioni, che ho avuto l'onore di creare in collaborazione di Kevin Brownlow, David Gill e più tardi Patrick Stanbury. La combinazione di orchestra dal vivo e di un film sensazionale, cinquant'anni dopo l'avvento del sonoro, ha rivelato una forma d'arte unica nel suo genere.

Bryony Dixon, London

Enthusiasm, as they say, is infectious. If Kevin Brownlow's enthusiasm for rescuing silent cinema from obscurity were a disease he would be the biggest Typhoid Mary of all time. I got it off him – so did pretty much everyone else I know. And it's continuing to the next generation, which is great. The Parade's Gone By... is the key text that connects successive generations. Constructed from verbatim interviews with filmmakers of the silent era, it continues to have the vibrancy lacking from other historical sources.

L'entusiasmo, come si suol dire, è contagioso. Se quello di Kevin Brownlow per la salvaguardia del cinema muto fosse un virus, lui sarebbe la più grande "Typhoid Mary" di tutti i tempi. Anch'io ho contratto quella malattia, al pari di tutte le persone che conosco, e l'epidemia si sta estendendo alle nuove leve, il che è strepitoso. *The Parade's Gone By...* è il testo-chiave che mette le generazioni a contatto l'una con l'altra. È fatto di trascrizioni di interviste a cineasti del periodo muto, e possiede tuttora quella vitalità che manca alle altre fonti storiche.

Dino Everett, Los Angeles

As a child I believe I spent more time at the local library reading about silent film than actually watching any movies. It was my grandfather (born in 1899) who introduced me to them, but it was Kevin Brownlow and The Parade's Gone By... that made them feel personal. I appreciated that his writing wasn't flowery theoretic, but straightforward and in depth. The chapters and the images were not so much celebratory publicity as they were evidence of the craft and ingenuity of the individuals involved in making silent films. I firmly believe that still to this day, any student armed with just this book (and perhaps Kevin's Amateur Cine World columns about 9.5mm prints) will be well ahead of the curve in their cinematic knowledge.

Credo di avere trascorso da bambino più tempo a leggere libri sul cinema muto nella mia biblioteca pubblica che a guardare film. È stato mio nonno (nato nel 1899) a farmeli scoprire, ma è grazie a Kevin Brownlow e al suo *The Parade's Gone By...* che ho cominciato a sentirli vicini a me. Ho compreso che la sua scrittura non è fatta di fioriture teoriche, bensì diretta e profonda. I capitoli e le loro immagini non sono celebrazioni pubblicitarie, ma le prove tangibili del talento e della creatività degli individui coinvolti nella produzione dei film muti. Credo tuttora fermamente che qualsiasi studente con questo libro sottobraccio (e forse anche con gli articoli di Kevin sulle copie a 9.5mm sulle colonne dell'*Amateur Cine World*) conoscano il cinema meglio di chiunque altro.

Sir Christopher Fraying, London

Kevin's whole career has been a reminder to all of us of four important lessons. First, the importance of the preservation of the past – in an industry which is obsessed with the present. Second, the importance of thinking and writing clearly about film – in an academic film culture which thrives, defensively, on over-complicated thoughts and polysyllabic words. Third, the important – and too often neglected – contribution made by film collectors (public and private) to the study of visual history. And fourth, the importance of quality experiences of the "silent" era – which is still too often associated with beaten-up prints projected at the wrong speed. It's an over-used phrase, but Kevin Brownlow is a national treasure. They should put up a Greek-style statue to him – where instead of a discus he's clutching a can of nitrate film. He has done more for film culture and film history than anyone I know.

L'intera carriera di Kevin insegna a tutti noi quattro essenziali lezioni. Primo, la necessità di preservare il passato in un'industria ossessionata dal presente. Secondo, l'importanza di riflettere e scrivere chiaramente sul cinema, di fronte a una cultura accademica arroccata in concetti astrusi e in vocaboli con troppe sillabe. Terzo, il fondamentale – e troppo spesso trascurato – contributo delle collezioni di film (pubbliche e private) allo studio della cultura visiva. Quarto, l'importanza del fattore qualitativo nell'esperienza del cinema "muto", troppo spesso identificato con copie decrepite e proiettate alla velocità sbagliata. Lo so che lo hanno già detto in molti, ma vale la pena di ribadire che Kevin Brownlow è un tesoro nazionale. Dovrebbero fargli una statua in stile discobolo di Mirone, con Kevin che tiene in mano una bobina di film in nitrato al posto del disco. La cultura e la storia del cinema devono più a lui che a chiunque altro.

Sergio M. Grmek Germani, Trieste

Alcune parole sull'*it happened here* della ricezione italiana del libro di Kevin Brownlow, pertinentemente pubblicato nello stesso anno di quello che ha dedicato al suo film ora evocato, in una sorta di dittico tra una distopia e l'utopia di ridar vita (contro il *gone by*) a quanti resero immortale il cinema muto. Se l'Italia deve ancora scusarsi per come la sua televisione trattò poi la serie *Hollywood*, interrompendone la messa in onda e infine smarrendone le puntate, ci fu chi, tra i due libri epocali di Kevin (*The Parade* e *The War, The West and The Wilderness*), capì che l'incontro coi testimoni era alla base della conoscenza, come sul cinema italiano facevano Francesco Savio e Vittorio Martinelli, e come già le maggiori riviste francesi c'insegnavano. Il metodo sistematico di Kevin è però unico, la cinefilia italiana dei club-cinema anni 70, delle nuove cineteche e dei festival non ha ancora finito di impararvisi.

A few words on the "it happened here" of the Italian reception of Kevin Brownlow's book The Parade's Gone By..., appropriately published the same year as How It Happened Here, about his film, to form a kind of diptych between the dystopia of war and the utopia of giving new life (as opposed to that "gone by") to those who immortalized silent cinema. Although Italian television has yet to apologize for its treatment of his Hollywood series, suspending its airing and then losing the episodes, there were those who – between the publication of Kevin's epoch-making books (The Parade's Gone By... and The War, the West, and the Wilderness) – understood that accounts by first-hand witnesses are the basis of knowledge, as was the case in Italian cinema with Francesco Savio and Vittorio Martinelli, and as the major French journals were already teaching us. Kevin's systematic method is unique, however, and Italian film enthusiasts from the 1970s cinema clubs, as well as the new film archives and festivals, still have a lot to learn from it

Antonia Guerrero, Santa Barbara

Because of your The Parade's Gone By... I feel a personal link to the times of my grandfather, director Frank Lloyd, along with an understanding of some of the stars, technicians, challenges, and intrigues. It's a wonderful treasure chest. Geraldine Farrar's comment about Frank's adoration of all things to do with ships is so true! Your kindness, vast knowledge, and support of our small projects mean so much to me and my brother Christopher. If Frank Lloyd were here, he'd want to shake your hand in appreciation and gratitude. I will do it in his stead. Bravo!

Grazie al tuo *The Parade's Gone By...* provo un intimo legame con l'epoca di mio nonno, il regista Frank Lloyd, e credo di comprendere meglio i grandi interpreti e i tecnici del cinema muto, le loro sfide, i loro intrighi. Quel libro è una vera miniera. I commenti di Geraldine Farrar sulla passione di Frank per tutto ciò che riguardava le navi sono così autentici! La tua gentilezza, la tua enorme esperienza, e il tuo aiuto ai nostri piccoli progetti significano molto per me e per mio fratello Christopher. Se Frank Lloyd fosse ancora tra noi, vorrebbe di sicuro stringerti la mano con gratitudine. Lo farò io al suo posto. Bravo!

Dave Kehr, New York

In 1968, there weren't a lot of film books in the stacks in the public library of my hometown, a small commuter suburb northwest of Chicago. And most of those consisted mainly of stills from movies that couldn't be seen – books like Daniel Blum's A Pictorial History of the Silent Screen (1953), or The Movies by Richard Griffith and Arthur Mayer (1957). When The Parade's Gone By... appeared on those shelves, it opened a new dimension. Those silent stars (and directors and producers and cameramen) turned out to have voices, and quite distinctive, lively and opinionated ones too, as transcribed and orchestrated by Kevin Brownlow. A world that had seemed remote and inaccessible suddenly opened up for me, and I have been living inside it ever since.

Nel 1968 non c'erano molti libri di cinema nella biblioteca pubblica della mia cittadina di periferia a nord-ovest di Chicago. La maggior parte di essi consisteva principalmente in fotografie di film introvabili; parlo di libri come *A Pictorial History of the Silent Screen* di Daniel Blum (1953), o *The Movies* di Richard Griffith e Arthur Mayer (1957). Quando *The Parade's Gone By...* ha fatto la sua comparsa su quegli stessi scaffali, mi si è aperto un mondo. Le grandi stelle (e i registi, e i produttori, e gli operatori) del cinema muto parlavano finalmente con le proprie voci: voci originali, vivaci e perfino polemiche nelle trascrizioni così abilmente orchestrate da Kevin Brownlow. Un mondo che sembrava remoto e inaccessibile si è finalmente spiegato davanti a me, ed è entrato a far parte della mia vita.

Hiroshi Komatsu, Tokyo

Honestly, I was totally ignorant of the existence of The Parade's Gone By... for a long time. Because when it was published I was only a kid, although I already frequented movie theatres and read about film as much as possible. When the first national film archive of Japan was founded in Tokyo in 1970, I became possibly the youngest regular spectator at its theatre. One day I heard somebody in the queue murmur a strange book title. Finally I was able to get a small paperback copy, and later bought the original hardcover edition. Even now I sometimes open the pages of this incredible book, filled with the direct voices of legendary people from silent film history, and use it like an indispensable dictionary.

A dire il vero, per molto tempo *The Parade's Gone By...* mi è stato del tutto ignoto. Era stato pubblicato quando ero bambino, anche se frequentavo già i cinema e leggevo quanto più possibile sull'argomento. Quando la prima cineteca nazionale giapponese fu inaugurata a Tokio nel 1970, credo di esserne stato il frequentatore più assiduo. Un bel giorno, in coda davanti al botteghino, ho sentito pronunciare lo strano titolo di un libro. Riuscii a procurarmene una copia tascabile, e più tardi ne acquistai un'altra rilegata, quella originale. Ancora oggi scorro le pagine di quel libro incredibile, pullulante di voci leggendarie nella storia del cinema muto, e lo adopero come un indispensabile dizionario.

Richard Koszarski, New Jersey

My copy of The Parade's Gone By... is autographed. Actually, it has a very nice inscription from Kevin, who signed it for me in November 1971 despite the fact that it was only the Bonanza reprint – all I could afford as a graduate student. What I remember most clearly is that he assessed the volume before signing it, making sure that this low-priced edition was even worth signing. He was checking out the quality of the printing, taking care that these images of the silent screen would be presented at their best. It was the first of many lessons I learned from Kevin. Sweat the details. Innovative scholarship is wonderful. But don't forget to sweat the details.

La mia copia di *The Parade's Gone By...* è autografata. Ha una bella dedica di Kevin, che la firmò per me nel novembre 1971 nonostante si trattasse di una modesta riedizione Bonanza, l'unica che potevo permettermi da studente. Ricordo chiaramente che Kevin esaminò il volume per accertarsi che un'edizione a così basso prezzo fosse degna di essere firmata. Si preoccupò soprattutto della qualità della stampa, poiché voleva che le immagini dello schermo muto fossero presentate come si deve. Fu la prima delle tante lezioni che imparai da Kevin. Attenzione ai dettagli. È bello scrivere cose nuove. Ma attenzione ai dettagli, sempre.

Edith Kramer, Berkeley

*My own film career began in the 1960s, when anything was possible; and, without any qualifications other than a lifelong love of the movies, plus the conviction that cinema was the most important art of the 20th century, I started teaching film history courses, cobbling together a rather boring and antiquated reading list. Then came *The Parade's Gone By...*, and I had found my text, for my students, and for every person since who has asked me to recommend a book on cinema. It is my "go-to" book to inspire readers to take the journey through film history, each page informed by a love of the movies, the sense of being there at the beginning. Thank you, Kevin.*

La mia carriera nel cinema è iniziata negli anni Sessanta, quando tutto sembrava possibile; con un duraturo amore per il cinema come unica credenziale, e con la convinzione che si trattasse della forma d'arte più importante del ventesimo secolo, iniziai a insegnare corsi in storia del cinema mettendo insieme alla bell'e meglio un elenco di libri di testo piuttosto noiosi e antiquati. Poi venne *The Parade's Gone By...*, e avevo trovato il mio libro di testo, per i miei studenti, e per chiunque avesse voluto sapere da me quale libro di cinema fosse indispensabile leggere. È il mio punto di riferimento, un'ispirazione a intraprendere il viaggio nella storia del cinema: ogni pagina trabocca di amore per i film, quasi come se si fosse diventati testimoni diretti della loro nascita. Grazie, Kevin.

Patrick Loughney, Santa Clarita

*Fall of 1970. A college grad with no clue that honorable livelihoods connected with a love of old movies exist. On a holiday break from Army service in Washington, DC, I spend carefree hours browsing in Brentano's bookstore, following my habit of always beginning and ending in the Film section. There I come upon *The Parade's Gone By...* I am transfixed by the photographs and first-person recollections. I sit in a ratty, overstuffed chair and read until closing time. Within the next few weeks my post-Army plan to become an English professor begins to dissolve in recurring thoughts about where and how to invent a career for myself involving the study of movies, particularly those of the silent era.*

Autunno 1970. Uno studente senza la più pallida idea che ci si possa guadagnare da vivere con la passione per i vecchi film. Durante un congedo dal servizio militare a Washington, DC, trascorro ore davanti agli scaffali del Brentano Bookstore, cominciando e finendo ogni volta con la sezione Cinema. Mi imbatto in *The Parade's Gone By...*, e sono ammaliato dalle fotografie e dalle memorie dei protagonisti. Sprofondo in una vetusta poltrona imbottita, e leggo fino all'ora di chiusura. Nel giro di poche settimane, il mio proposito di diventare professore di inglese dopo il periodo di leva comincia a dissolversi in pensieri ricorrenti su dove e come inventarmi una carriera nello studio del cinema, soprattutto quello del periodo muto.

Ron Magliozzi, New York

*For a generation raised on the savory pictorial film histories of Deems Taylor, Richard Griffith and Daniel Blum that preceded it, the publication of Kevin's *Parade in 1968* was biblical. The histories collected in it read like the gospels. It immediately took its place on cinema bookshelves among bedrock volumes by Terry Ramsaye, Paul Rotha, and Jay Leyda, to name a few, and served to guide many scholars on their way to film archives for the study of silent American film in the decades that followed. It also had the distinction of being both a legitimate history and a dishy pleasure (fifty years later I still haven't forgiven Mary Pickford for dissing Ernst Lubitsch).*

Per la generazione cresciuta all'ombra delle familiari storie del cinema per immagini a cura di Deems Taylor, Richard Griffith e Daniel Blum, la comparsa della *Parade* di Kevin nel 1968 fu qualcosa di biblico. Le storie che vi si erano raccontate erano come dei vangeli. Quel libro trovò immediatamente posto sullo scaffale accanto ai fondamentali volumi di Terry Ramsaye, Paul Rotha e Jay Leyda, per citarne solo alcuni, e servì da guida nei decenni successivi a tanti studiosi nelle loro ricerche di cineteca sul cinema americano. Il libro aveva anche il merito di essere una vera e propria storia del cinema, ma anche una lettura irresistibile (sono passati cinquant'anni, e non ho ancora perdonato Mary Pickford per le sue maldicenze su Ernst Lubitsch).

Leonard Maltin, Los Angeles

*I was 18 years old when *The Parade's Gone By...* was published, and I remember reading a review (by Richard Schickel) in *Life* magazine. Film books didn't get this kind of attention, but as I soon learned, this was no ordinary film book. Beautifully printed, packed with rare and evocative photos, it deepened my knowledge and appreciation of the silent film era. It also served as the cornerstone of Kevin Brownlow's reputation as a world-class scholar and communicator. Who knows how many other people were turned on by *The Parade's Gone By...*? It is an indisputable milestone in the world of film history and an ongoing influence today. As I write this I realize it's high time I read it again.*

Avevo 18 anni al momento dell'uscita di *The Parade's Gone By...*, e ne ricordo una recensione di Richard Schickel su *Life*. A quell'epoca i libri di cinema non ricevevano attenzioni del genere, ma – come imparai presto – quello non era un libro come gli altri. Nella sua splendida veste grafica, e stracolmo com'è di rare e suggestive immagini, quel libro ha approfondito la mia conoscenza del cinema muto e me lo ha fatto apprezzare meglio. Il volume è anche un caposaldo della reputazione di Kevin Brownlow in quanto studioso e comunicatore di statura mondiale. Chissà quanti lettori sono stati ispirati da *The Parade's Gone By...*! È un'indiscussa pietra miliare nella storiografia del cinema, e la sua influenza si avverte tuttora. Ora che ci penso, ho proprio voglia di rileggerlo.

Mike Mashon, Culpeper

Summer 1972, Little Rock, Arkansas. A 12-year-old boy, unexpectedly smitten with Lillian Gish after seeing Orphans of the Storm on TV, has his mother drive him to the big library downtown to check out some books on silent movies. Knowing nothing, he asks the reference librarian for suggestions and leaves with a copy of The Parade's Gone By.... I will forever bless the memory of that librarian, as well as the man who wrote the book.

Estate 1972, Little Rock, Arkansas. Un dodicenne stranamente infatuato di Lillian Gish in *Orphans of the Storm* visto in televisione si fa accompagnare dalla mamma alla grande biblioteca pubblica della città. Vuole dare un'occhiata a qualche libro sul cinema muto. Non sapendone un bel niente, chiede consigli a un impiegato, ed esce con una copia di *The Parade's Gone By....* Sarò eternamente grato a quel bibliotecario, e all'autore di quel libro.

Charles Musser, New Haven

As I entered my early 20s, Kevin was already the kind of scholar-filmmaker I aspired to be. The Parade's Gone By... was part of that, along with such films as It Happened Here (1966) and Winstanley (1975). As his invaluable investigations of silent cinema kept pouring out, filling my book shelves, I always remained too intimidated – and too shy – to approach him. And no one ever introduced us. Thankfully – and thanks to Pordenone – in the last few years, we somehow managed to introduce ourselves.

Ero appena ventenne, e Kevin era già il genere di studioso e cineasta che avrei sempre voluto essere. *The Parade's Gone By...* faceva parte di tutto ciò, insieme a film quali *It Happened Here* (1966) e *Winstanley* (1975). Mentre le sue insostituibili ricerche sul cinema muto si succedevano l'una all'altra, riempiendo gli scaffali della mia biblioteca, ero sempre troppo intimidito – e troppo timido – per avvicinarmi a lui. E nessuno ci ha mai fatti incontrare. Negli ultimi anni, grazie al cielo – e grazie a Pordenone – siamo riusciti finalmente a rompere il ghiaccio.

Margaret Parsons, Washington, DC

Since 1983 The Parade's Gone By... has been on my desk alongside Roget's Thesaurus. Roget is now a pre-digital relic, but Brownlow's reasoned prose remains a source of inspiration – and not only for the richness of its references or its relevance. What I really enjoy the most about The Parade's Gone By... are its mid-sections – the articles on editing, art direction, scenario writing, and more. There I discovered people like cutter extraordinaire Margaret Booth, and wise maxims like “editing is directing the film for the second time,” and “the more successful the art direction, the less likely it is to be noticed.” With a bit of luck, Brownlow's book will still be on my desk in another 35 years.

È dal 1983 che *The Parade's Gone By...* si trova sulla mia scrivania, accanto a un dizionario dei sinonimi. *Roget's Thesaurus* è ora antiquariato pre-digitale, ma la pacata prosa di Kevin rimane per me una fonte di ispirazione, e non solo per la sua importanza e ricchezza di informazioni. *The Parade's Gone By...* mi piace soprattutto per i suoi interludi: gli articoli sul montaggio, la scenografia, la sceneggiatura, e altro ancora. È lì che ho incontrato persone straordinarie come la montatrice Margaret Booth, e saggi aforismi quali “montare un film è come dirigerlo una seconda volta”, oppure “la migliore scenografia è quella che non si fa notare”. Con un po' di fortuna, il libro di Brownlow rimarrà sulla mia scrivania per i prossimi 35 anni.

David Pierce, Culpeper

I still have the tattered paperback copy of the book that turned me on to silent film. My enthusiasm for The Parade's Gone By... encouraged me to see the films Kevin wrote about, and to learn more about the people who made them. That interest later expanded to include the people who save, restore, and present those films to modern audiences. I have had the privilege to be one of the many whom Kevin has mentored, helped, and advised. Kevin's work has been groundbreaking in so many areas that it required a special Academy Award to recognize the scope of his achievements. Silent films are more popular now than any time since they were originally released. We are all grateful for Kevin's work, friendship, and contributions to the field.

Ho ancora con me la spiegazzata copia tascabile del libro che mi ha avvicinato al cinema muto. Il mio entusiasmo per *The Parade's Gone By...* mi ha spinto a vedere i film di cui parlava Kevin, e a saperne di più su coloro che li hanno realizzati. L'interesse si è più tardi esteso a quanti salvano, restaurano e presentano questi film al pubblico di oggi. Ho il privilegio di essere fra coloro che hanno beneficiato dell'aiuto, dei consigli e dell'assistenza di Kevin. La sua opera è così fondamentale che è stato necessario inventare uno speciale premio Oscar per riconoscere il suo contributo. Il cinema muto è più popolare che mai dall'epoca in cui fu prodotto. Tutti noi siamo grati a Kevin per il suo lavoro, per la sua amicizia, e per tutto ciò che ha dato a questa disciplina.

Frank Milo Scheide, Fayetteville

Growing up in rural Wisconsin in the 1950s, visits to movie theaters were rare treats. There were occasional opportunities to watch silent films on pioneer television broadcasts from Minneapolis and St. Paul, however, and I hungered for more. My father wanted me to be a lawyer, and I pursued a pre-law program at the University of Wisconsin-River Falls as an undergraduate. Prior to graduation, our local banker suggested I visit his son-in-law's law firm in Minneapolis, for a taste of what it was like to be a lawyer. Following a memorable tour of his firm, I discovered The Parade's Gone By... in a nearby bookshop later that very day. This trip to Minneapolis clarified my career path. The world would not have complained if I never attempted to become a silent film historian, but we all can be grateful to Kevin Brownlow for my failure to become an attorney.

Nelle zone rurali del Wisconsin negli anni Cinquanta andare al cinema era un raro privilegio. Qualche volta si poteva però guardare qualche film muto nelle prime trasmissioni televisive da Minneapolis e St. Paul, ed ero impaziente di vederne altri. Mio padre mi voleva avvocato, così seguii un corso preparatorio alla University of Wisconsin-River Falls. Prima della laurea, il nostro consulente bancario mi suggerì di fare una visita allo studio legale di suo genero a Minneapolis, giusto per farmi un'idea di cosa significasse entrare in quella professione. Al termine di una memorabile giornata in quegli uffici ritrovai una copia di *The Parade's Gone By...* in una libreria nelle vicinanze. Quel viaggio a Minneapolis mi chiari le idee sul percorso da seguire. Il mondo non si sarebbe accorto di nulla se non avessi mai deciso di diventare uno storico del cinema, ma dobbiamo essere grati a Kevin Brownlow se non sono riuscito a farmi avvocato.

Patrick Stanbury, London

When The Parade's Gone By... was published in 1968 I was still at school. To pay for it, I took a job at the bookshop. I didn't discover silent film from its pages, but it did teach me how exciting and adventurous film-making had once been. The insight into films known only from stills was fascinating, their beauty so wonderfully illustrated by the printing quality. Perhaps most importantly, I learned that here was not just a source of nostalgia, but an art form worth studying in its own right. Worth spending time on. Worth committing much of my life to. When I met Kevin, he inscribed in my copy, "It is very encouraging to know there are at least two of us." Decades later, I think we can safely say this was an understatement.

Quando *The Parade's Gone By...* fu pubblicato nel 1968 andavo ancora a scuola. Per pagarmelo, andai a lavorare in una libreria. Non è da quel libro che scoprii il cinema muto, ma da esso ho imparato quanto esaltante e avventuroso sia stato fare film a quell'epoca. Fui affascinato da tutti quei film – ancorché visti solo in fotografie – e dalla loro bellezza, resa così magnificamente su quelle pagine. Vidi in esse non solo una fonte di nostalgia per il passato, ma anche una forma d'arte degna di essere studiata in quanto tale. Ne valeva la pena. E valeva la pena dedicarvi la mia vita. Quando incontrai Kevin, lui scrisse la seguente dedica sulla mia copia: "È bello sapere che almeno siamo in due". Sono passati decenni, e posso dire che siamo ben più di due.

Catherine A. Surowiec, London

Back in the mid-1970s I was attending UC Berkeley, getting a degree in history, but spending most evenings at the Pacific Film Archive, pursuing my other love, film, seeing everything I could. When I came upon The Parade's Gone By... I was enthralled. Here was solid history that also stirred the imagination, the real-life stories behind the romance of the movies told firsthand, perceptively and clearly presented, with a treasure trove of beautiful stills. In 1980 the Hollywood series brought the Parade to life on our televisions. Decades later, these labors of love are still a revelation, an education, and an inspiration. Silent Hollywood found its Boswell, Kevin Brownlow, who followed his dream and captured the parade before it passed by, preserving it for all of us forever.

Nei lontani anni Settanta studiavo all'Università di Berkeley per laurearmi in Storia, ma passavo la maggior parte delle serate al Pacific Film Archive coltivando il mio amore per il cinema e guardando un film dietro l'altro. Quando mi sono imbattuta in *The Parade's Gone By...* ero al settimo cielo. Ecco una vera storia, capace di stimolare l'immaginazione, la storia delle vere persone dietro il mito del cinema, una storia raccontata in prima persona, con acume e chiarezza, e con un tesoro di bellissime immagini. Nel 1980, la serie televisiva *Hollywood* fece rivivere il libro in televisione. A decenni di distanza, queste opere fatte col cuore sono ancora una rivelazione, un'educazione, e un'ispirazione. Il cinema muto di Hollywood aveva trovato il suo Boswell: Kevin Brownlow, colui che ha inseguito il suo sogno ed è riuscito a cogliere la parata prima che si allontanasse, preservandola per noi a futura memoria.

Patricia Eliot Tobias, Los Angeles

Without The Parade's Gone By... (and Kevin's subsequent documentaries), my professional and personal life would have been destitute. Without this book, I would never have co-founded the International Buster Keaton Society, written for the New York Times, edited special issues of Variety, worked for the Writers Guild of America, spoken at Oxford University, or met my husband and most of my friends. In 1999, I presented Kevin with the Buster Award, which this self-effacing genius offered to drop on my foot. Later, my husband and I (along with many others, I'm sure) recommended to some board members of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences that Kevin receive an Oscar, which isn't nearly enough to repay my debt.

Senza *The Parade's Gone By...* (e senza i successivi documentari di Kevin), la mia vita personale e privata sarebbe stata un fallimento. Senza quel libro non sarei mai stata co-fondatrice dell'International Buster Keaton Society, non avrei mai scritto per il *New York Times*, né curato diverse edizioni speciali di *Variety*, lavorato per la Writers Guild of America, dato conferenze alla Oxford University, né incontrato mio marito e la maggior parte dei miei amici. Nel 1999 ho premiato Kevin con il Buster Award, e quel genio così modesto si offrì a lasciarlo cadere su un mio piede. Più tardi, mio marito e io (senza dubbio insieme a molti altri) raccomandò ad alcuni membri della Academy of Motion Picture Arts and Sciences di conferire un premio Oscar a Kevin, il che non basterà mai a ripagare il mio debito nei suoi riguardi.

Casper Tybjerg, Copenhagen

When Hollywood was shown on Danish television in 1980, I was twelve. I remember very distinctly Lillian Gish stating with all her strict-but-wise grandmotherly authority: "Sound was the worst thing that ever happened to motion pictures." What a bizarre thing to say, I thought. Why would anyone think that? My search for an answer eventually led me to *The Parade's Gone By...* Its title is melancholy, but it keeps alive the toil and passion of the men and women who gave us the beauties and wonders of the silent cinema. These wonders, the book taught me, did not come out of nothing: human ingenuity and dedication had made them possible – and could make them live again.

Avevo dodici anni quando la serie *Hollywood* fu trasmessa alla televisione danese nel 1980. Ricordo tuttora quel che disse Lillian Gish, con quella sua aria autorevole da nonna severa ma saggia: "il sonoro è la cosa peggiore che sia mai accaduta al cinema". Che bizzarra dichiarazione, pensai. A chi verrebbe in mente di dire una cosa simile? Alla ricerca di una risposta, trovai *The Parade's Gone By...* Il suo titolo è un po' melanconico, ma infonde vita agli sforzi e alla passione di uomini e donne che ci hanno dato ciò che vi è di più bello e meraviglioso nel cinema muto. Il libro di Kevin mi ha insegnato che quelle meraviglie non spuntano dal nulla: il talento e la dedizione le ha rese possibili... e potevano resuscitarle di nuovo.

Mark A. Vieira, Los Angeles

1968 began as a vast wasteland for anyone interested in the history of silent cinema. A well-stocked public library might have Deems Taylor's venerable *A Pictorial History of the Movies* (1943), its images marred by wartime paper restrictions; or Daniel Blum's crammed *A Pictorial History of the Silent Screen* (1953). *The Movies* (1957), by Richard Griffith and Arthur Mayer, veteran exhibitors and scholars, was the only decent book, showing how grand, sophisticated, and exciting silent films were. That summer I was preparing for my first year at college, working part-time and making 8mm student films. On lunch breaks I would walk to a local branch of the Oakland Public Library. One day, browsing the usual shelves, I saw *The Parade's Gone By...* I jumped into it and never emerged.

Chunque fosse interessato al cinema muto nel 1968 trovava di fronte a sé un quadro desolante. Una buona biblioteca pubblica poteva avere una copia del venerabile libro di Deems Taylor, *A Pictorial History of the Movies* (1943), con le sue illustrazioni sminuite dalla mediocre qualità della carta durante il periodo bellico; oppure *A Pictorial History of the Silent Screen* di Daniel Blum (1953), costipata di fotografie. L'unico libro decente era *The Movies* (1957) di Richard Griffith e Arthur Mayer, esercenti e studiosi della vecchia guardia: in esso si scopriva quanto i film muti fossero grandiosi, sofisticati, e appassionanti. Nell'estate di quell'anno mi stavo preparando a iniziare il liceo, mentre facevo qualche lavoretto e producevo film amatoriali a 8mm. Nelle pause per il pranzo andavo a una succursale della Oakland Public Library. Un giorno vidi fra gli scaffali *The Parade's Gone By...* Mi ci sono tuffato, e non ne sono più riemerso.

Marc Wanamaker, Hollywood

I first met Kevin Brownlow at the American Film Institute in Beverly Hills, where I was working as a production liaison in 1969. *The Parade's Gone By...* was one of the first books we acquired for the AFI book library. I immediately purchased my own copy and devoured it. Growing up in Hollywood, I was surrounded by motion picture history. Kevin inspired me to devote my life to researching the American film studios and exploring the stories "behind the scenes." It was a privilege to be asked to contribute to his Hollywood TV series and other projects over the years. Thank you, Kevin, for the inspiration of uncovering the "unknown" history of the motion picture industry, with *The Parade's Gone By...* as my guide.

Ho incontrato per la prima volta Kevin nel 1969, all'American Film Institute a Beverly Hills, dove lavoravo come assistente di produzione. *The Parade's Gone By...* fu uno dei primi libri acquistati per la biblioteca dell'AFI. Ne acquistai immediatamente una copia per me, e la divorai all'istante. Cresciuto com'ero a Hollywood, ero letteralmente circondato dalla storia del cinema. Kevin mi ha ispirato a dedicare la mia vita allo studio delle compagnie di produzione americane, e ad esplorare i retroscena delle loro vicende. Fu per me un privilegio aiutare Kevin nella realizzazione della sua serie televisiva *Hollywood*, nonché in altri suoi progetti negli anni che seguirono. Grazie, Kevin, per avermi spinto a scoprire la storia "segreta" dell'industria del cinema, con *The Parade's Gone By...* come guida.

Steve L. Wilson, Austin

I first heard about Kevin Brownlow from his work on Gance's *Napoleon*. I was enthralled just reading about it, and then the theater I ran in Austin was chosen as one of the first in Texas to show it. I fell in love with *Napoleon* and with the mission of preserving films for future generations. Needless to say I went looking for other things by Mr. Brownlow and found the marvelous *The Parade's Gone By...*, among others. Suffice it to say that my career and my life have been profoundly enriched by the passion expressed, the knowledge shared, and standard set by Kevin Brownlow.

Ho sentito parlare per la prima volta di Kevin Brownlow a proposito del suo lavoro sul *Napoléon* di Gance. Lo seguii con trepidazione, finché il mio cinema ad Austin fu tra i primi ad essere scelto per le proiezioni del film in Texas. È così che mi appassionai al *Napoléon* e alla missione di preservare i film per le generazioni a venire. È appena il caso di dire che ho cercato altre opere di Brownlow, e fra queste ho trovato lo splendido *The Parade's Gone By...* Basti dire che la mia carriera, e la mia vita, sono state profondamente arricchite dalla passione e dalle conoscenze condivise da Kevin Brownlow con tutti noi, nonché dalla qualità delle sue ricerche.



The Enemy, 1927: Ralph Emerson, Fred Niblo, Ralph Forbes. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library)

Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, New York: Alfred A. Knopf, 1968.

Il libro uscì negli Stati Uniti alcuni mesi prima che in Inghilterra, dove fu pubblicato da Secker & Warburg. La copia cui appartiene la sovraccoperta riprodotta a pagina 68 proviene dalla biblioteca di Alexander Walker (1930-2003) ora conservata presso la Cineteca del Friuli. All'interno, dedica autografa dell'autore ad "Alex" datata febbraio 1969.

The book was issued in the United States several months before the British edition published by Secker & Warburg. The copy illustrated on page 68 comes from the library of Alexander Walker (1930-2003), now in the collection of the Cineteca del Friuli; its flyleaf is inscribed by the author to "Alex," dated February 1969.



HONORÉ DE BALZAC

Programma a cura di / Programme curated by Jay Weissberg

Così come la Bibbia, *La Comédie humaine* ha costituito un'autentica miniera d'oro per il cinema che, nella sua ricerca di storie e di legittimazione, ne fa da subito un uso massiccio. Vi trova copioni che contengono tutti gli ingredienti del successo – accadimenti, emozioni e uno sguardo acuto sulla società. E li mette in scena sia per motivi commerciali – Balzac è molto letto – sia per nobilitare l'intrattenimento popolare.

L'apparenza realista, il lato feuilletonistico di quest'opera e la sua ambizione di creare un genere totale, capace di dare l'illusione della vita, l'impongono all'attenzione dei cineasti. Nel 1909 Arrigo Frusta adatta *La Grande Bretèche*, racconto melodrammatico poco noto, che inaugura la "Serie d'Oro" dell'Ambrosio. Un marito geloso fa murare nello stanzino dove si era nascosto l'amante della moglie, che gli aveva giurato di essere sola. *Spergiura!* realizzato da Luigi Maggi, è un film innovatore per il realismo delle scenografie e per le immagini simboliche (la mano che giura) inserite nel dipanarsi dell'intreccio. Accolto come un capolavoro, premiato da un grande successo commerciale, questo film è uno dei primi a valersi, per il lancio pubblicitario, di un catalogo-programma. L'anno successivo la Ambrosio gira un'altra versione, purtroppo perduta, di cui non ci restano che la sceneggiatura e alcune fotografie: *La stanza segreta*, diretto da Luigi Maggi (forse con Giuseppe Gray). Nel 1909 si contano dunque quattro adattamenti del racconto: oltre a quello realizzato in Italia, abbiamo in Francia *La Grande Bretèche* di André Calmettes, attore e regista della società Le Film d'Art; negli Stati Uniti, *Entombed Alive* prodotto dalla Vitagraph e il più teatrale di tutti, il Biograph di Griffith *The Sealed Room*. L'impatto

Cinema, searching for storylines and legitimacy, embraced Balzac from the outset, just as it did the Bible. The *Comédie humaine* was a true goldmine, containing all the ingredients for success: dramatic events, emotions, and a sharp-eyed look at society. There were also decidedly commercial reasons for producing these scenarios – Balzac was widely read, and his cachet elevated the level of popular entertainment.

The realist elements and heightened dramatic side of Balzac's oeuvre, and its ambition to create an all-embracing genre capable of reproducing life, lent themselves perfectly to the medium of film. In 1909, Arrigo Frusta adapted *La Grande Bretèche*, a little-known melodramatic novella, as *Spergiura!*, thus launching Ambrosio's "Serie d'Oro": a jealous husband walls up his wife's lover in the room where he is hiding, as his wife swears there is no one there. Directed by Luigi Maggi, the film was innovative for its realistic sets and symbolic images inserted as the plot develops (like the wife's hand when she swears the oath). Acclaimed as a masterpiece and very successful at the box office, *Spergiura!* was one of the first films for which an official programme was issued to accompany its release. There were four adaptations of this short story in 1909 alone: besides the Italian version by Ambrosio, there was *La Grande Bretèche* in France, made by André Calmettes, actor and director for Pathé's Film d'Art; and in the United States, *Entombed Alive*, produced by Vitagraph, and, for Biograph, D.W. Griffith's *The Sealed Room*, the most theatrical of the group. The visual impact of the walled-up room, which inspired Edgar Allan Poe and numerous later films, the breathless suspense

visivo dello stanzino murato, da cui hanno tratto ispirazione sia Edgar Allan Poe che numerosi film posteriori, la suspense mozzafiato di questa tragica storia d'onore, la gestualità operistica di questa amante che viene meno davanti alla crudeltà del marito, sono tutti elementi eminentemente spettacolari.

Anche il cinema degli anni Venti si nutre di opere letterarie. Jacques de Baroncelli e Gaston Roudès proclamano che una delle funzioni del cinema è la promozione, presso il grande pubblico, della letteratura consacrata dalle istituzioni universitarie. In una società alfabetizzata al 95 per cento, i grandi autori costituiscono una cultura letteraria comune che offre il piacere della verifica. Certo, i cineasti sono un po' spaventati da Balzac: "La sua opera contiene cose che sono al sopra di me, ho paura di non essere all'altezza", confida uno di essi nel 1923 a Montchanin, cronista della rivista *Mon ciné* (31 maggio 1923).

L'aspetto insieme tragico e melodrammatico di *La Duchesse de Langeais*, storia di una passione distrutta dalla civetteria, ha ispirato adattamenti di gusto teatrale. André Calmettes, che tra il 1909 e il 1911 realizza per la Pathé le versioni cinematografiche di *La Grande Bretèche*, *Ferragus* e, in collaborazione con Henri Pouctal, *Le Colonel Chabert*, gira anche *Madame de Langeais* (1910), cortometraggio con due personaggi chiave: la duchessa e il generale de Meyran. *Liebe*, dell'ungherese Paul Czinner (1927), è invece un lungometraggio con Elisabeth Bergner, un'attrice associata al *Kammerspiel* ("recitazione da camera") di Max Reinhardt. Il *Kammerspiel* – denominazione evoca la musica da camera (*Kammermusik*) rispetta il principio delle tre unità – di luogo, tempo e azione – con un naturalismo intimistico e sociale che coltiva il simbolismo, l'interiorizzazione e la spoglia sobrietà dell'interpretazione. Ne sono esempi, il primo dialogo dei due protagonisti, filmati in controluce; l'uso espressivo del ventaglio della duchessa; la sua dolorosa attesa, resa drammaticamente dal febbrile solitario che ella gioca nel suo salotto. Curiosamente, manca il flash-back balzachiano, così come la rimozione del corpo di Antoinette, sostituita da una scena finale in cui Armand de Montriveau si raccoglie dinanzi alla salma lei, composta in una tonaca monacale con le mani giunte.

In programma anche *l'Eugénie Grandet* del 1910 attribuito a Émile Chautard, di cui segna l'esordio alla regia. Chautard ha un legame particolare con Balzac poiché un anno dopo realizza *César Birotteau*, con Georges Saillard, Suzanne Goldstein e Charles Krauss. Egli sarà poi papà Goriot nell'americano *Paris at Midnight* (1926), dove si trova accanto a un Lionel Barrymore un po' scialbo nella parte di Vautrin e a una Jetta Goudal perfetta in quella di Delphine de Nucingen. Diretto da E. Mason Hopper e scritto e prodotto da Frances Marion, il film fu definito da *The Spotlight* "un avvincente intrattenimento con grandi potenzialità al botteghino". *La Cousine Bette*, lungometraggio sceneggiato e diretto da Max de Rieux (1927) mette Lisbeth Fischer – la

of this tale of tragic honour, the operatic body language of the lover who faints before her husband's cruelty, are eminently spectacular. Ambrosio shot another version the following year, *La stanza segreta*, directed by Luigi Maggi (possibly with Giuseppe Gray); this film is unfortunately lost, though the screenplay and some stills survive.

The films of the 1920s continued to be nourished by literary classics. Jacques de Baroncelli and Gaston Roudès even declared that one of the functions of cinema was to promote among the general public literature consecrated by the universities. France was 95% literate, and great authors constituted a widespread literary culture that offered the comfort of familiarity. Admittedly filmmakers were a little afraid of Balzac: "There are things in there that are over my head, I'm afraid I wouldn't be up to it," one confessed to Montchanin, columnist of the magazine *Mon Ciné* (31 May 1923).

The simultaneously tragic and melodramatic aspect of *La Duchesse de Langeais*, a story of passion destroyed by coquetry, inspired numerous theatrical adaptations, including *Madame de Langeais* (1910) by André Calmettes, who reduced his film version to two essential characters, the Duchess and General de Meyran. (Between 1909 and 1911, Calmettes also adapted other Balzac properties for Pathé: *La Grande Bretèche*, *Ferragus*, and, in collaboration with Henri Pouctal, *Le Colonel Chabert*.) In 1927 came a feature-length German screen version, *Liebe*, by Paul Czinner, starring Elisabeth Bergner, an actress associated with Max Reinhardt's *Kammerspiele*, intimate chamber plays, recalling the idea of chamber music (*Kammermusik*). The *Kammerspiel* concept respects the principle of the three unities – action, time, and place – with a naturalism both intimate and social, cultivating symbolism, internalization, and a sober performance style. Witness the first conversation between the protagonists, shot in silhouette; the Duchess's expressive use of her fan; and her agonizing wait, dramatized through a fevered card game of *Solitaire* in her drawing room. Curiously, Balzac's flashback is eliminated, together with the abduction of Antoinette's body, replaced instead by a final scene in which Armand de Montriveau contemplates her corpse, laid out in a nun's habit, her hands joined in prayer.

The *Giornate* programme also includes *Eugénie Grandet* (1910), attributed to Émile Chautard, marking his directorial debut. He was especially associated with Balzac; one year later he made *César Birotteau*, starring Georges Saillard, Suzanne Goldstein, and Charles Krauss. Chautard went on to play *Père Goriot* in the American film *Paris at Midnight* (1926), alongside Lionel Barrymore, slightly characterless in the role of Vautrin, and Jetta Goudal, perfect as Delphine de Nucingen. Directed by E. Mason Hopper and written and produced by Frances Marion, it was described as "a picture of absorbing entertainment values and of great Box-office potentialities"

diabolica parente parassita – di fronte alla famiglia della cugina Adeline Hulot e al marito seduttore di questa, sedotto a sua volta dalla cortigiana Valérie Marneffe. L'autore stesso pubblicizzò il film sottolineando che si avvaleva di “una lunga sceneggiatura piena di ricchezze”.

Se i grandi romanzi hanno dato luogo a riusciti adattamenti, dai racconti degli *Études philosophiques*, che illustrano il grande tema balzachiano della potenza mortifera delle idee, ne sono stati tratti altri, veramente prestigiosi.

Marcel L'Herbier, in *L'Homme du large* (1920), crea misteriose affinità visive tra il mare agitato di Batz, già approfonditamente descritto da Balzac in *Un drame au bord de la mer*, e il dramma umano che ne è l'eco. Ispira così allo spettatore una vertiginosa malinconia, che è insieme quella del padre, assassino del proprio figlio, quella del narratore Louis Lambert che lo osserva, e quella del lettore del racconto. Le sovrapposizioni di immagini di gergolifici dipinti accentuano l'impatto di questa superba *mise en abîme* nel vero senso del termine!

Si potrebbe sostenere che *L'Auberge rouge* inaugura il genere del romanzo poliziesco e lo porta subito a un alto grado di sofisticazione, grazie alla tecnica della cornice narrativa. La vicenda dei due compagni implicati in un delitto che l'accusato non ricorda di aver commesso era già stata adattata per lo schermo da Camille de Morlhon nel 1910, su sceneggiatura di Abel Gance, con Jeanne Chérel, Julien Clément, Georges Saillard e Jean Worms. Nel 1923 Jean Epstein, come aveva fatto lo scrittore, sdoppia la storia e coinvolge lo spettatore nella scoperta dell'assassino del ricco viaggiatore con mezzi puramente visivi: in particolare con i primi piani del viso di Prosper in preda alla tentazione che gli fa immaginare il crimine, anziché commetterlo, e poi nel corso dell'interrogatorio ove egli diviene l'immagine vivente dell'innocenza perseguitata. Il volto di Taillefer, invece, nel corso della cena che fa da quadro alla vicenda disegna un paesaggio di rughe che rivela la sua sofferenza e si offre all'indagine dello spettatore, che è invitato a risolvere l'enigma della vera personalità del banchiere insieme al giovane che lo osserva. Inoltre, la vecchia cartomante che all'inizio predice a Prosper l'oro, il delitto e la morte diviene lei stessa la sinistra immagine di tale destino.

In un articolo di *Cinémonde* (n. 83, 22 maggio 1930) intitolato “1830-1930. Les œuvres romantiques au cinéma”, Marcel Carné si rammarica che il cinema non abbia trovato “una formula completamente nuova”, anziché consacrarsi alla “trasposizione visiva” delle grandi opere del XIX secolo. Da questa scelta, tuttavia, sono scaturite appassionanti opere ispirate a Balzac, che rendono il senso tragico della sua visione del mondo e rispecchiano, nella messa in scena, il processo creativo di quella che si potrebbe definire lettura-adattamento. – ANNE-MARIE BARON.

by The Spotlight. Another feature being shown is *La Cousine Bette* (1928), written and directed by Max de Rieux, which pits the parasitic, demonic spinster Lisbeth Fischer (“*Cousine Bette*”) against the wealthy family of her cousin Adeline and her seducer husband Baron Hector Hulot, himself seduced by the courtesan Valérie Marneffe. De Rieux promoted his film, boasting that it possessed “a long scenario full of riches”.

While Balzac's great novels led to some very successful adaptations, the novellas and short stories of the *Études philosophiques*, which illustrate the great Balzacian theme of the deadly power of ideas, resulted in some truly prestigious films. In *L'Homme du large* (1920), Marcel L'Herbier creates mysterious affinities between the turbulent sea at Batz, described by Balzac in a passage in his story “*Un drame au bord de la mer*” as if it were a high-angle shot, and the human drama that echoes it. The spectator succumbs to a dizzying melancholy, paralleled by those of the father who has killed his own son, the narrator-observer Louis Lambert, and the reader of the short story. The superimposed tinted hieroglyphic images accentuate this superb *mise-en-abîme*, in every sense of the term!

The short story “*L'Auberge rouge*” arguably helped launch the genre of detective fiction, immediately taking it to a high level of sophistication through the use of an embedded narrative. The story of two comrades implicated in a crime which the accused cannot recall having committed had already been realized on screen by Camille de Morlhon in 1910 after a screenplay by Abel Gance, with the cast of Jeanne Chérel, Julien Clément, Georges Saillard, and Jean Worms. In 1923, Jean Epstein's *L'Auberge rouge*, retaining Balzac's dual narrative, involves the spectator in identifying the murderer of a rich traveller through the use of purely visual means: in particular, close-ups of Prosper's face, gripped by a temptation that makes him hallucinate his crime but not commit it, and then during his interrogation, where he becomes the living image of persecuted innocence. As for the face of Taillefer during the framing device of the dinner, it's a landscape of wrinkles declaring his suffering, lending itself to deciphering by his fellow guests, who are encouraged to resolve the enigma of the banker's true character at the same time as the young man observing him. There's also the old fortune-teller at the beginning, warning Prosper of the gold, crime, and death that lie in store for him, who herself becomes a sinister image of that destiny.

Marcel Carné, in his article “1830-1930. Les œuvres romantiques au cinéma” (*Cinémonde*, 22 May 1930), lamented that cinema hadn't found “a completely new formula”, devoting itself instead to the “visual transposition” of the great works of the 19th century. Yet this approach managed to produce gripping works based on Balzac, which conveyed the sense of tragedy in his world vision and reflected, through their *mise-en-scène*, the creative process of what one might call “adaptive interpretation”. – ANNE-MARIE BARON

SPERGIURA! (US: *The False Oath*) (IT 1909)

REGIA/DIR: Luigi Maggi, Arturo Ambrosio. SCEN: Arrigo Frusta, dal racconto di/based a short story by Honoré de Balzac (“La Grande Bretèche”, 1831). PHOTOG: Giovanni Vitrotti. SCG/DES: Decoroso Bonifanti. CAST: Mary Cléo Tarlarini (*Bianca Maria*), Alberto A. Capozzi (*l’ufficiale dei dragoni/officer of the Dragoons*), Luigi Maggi (*il marchese di Croixmazeu/Marquis of Croixmazeu*), Luigi Bonelli, Mirra Principi. PROD: Ambrosio (Serie d’Oro). USCITA/REL: 16.07.1909. V.C./CENSOR DATE: 26.10.1914 (n. 4980; riedizione/reissue). COPIA/COPY: 35mm, triacetato/triacetate, 225 m. (orig. 253 m.), 12' (18 fps), col. (imbibito/tinted); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Restauro/Restoration: giugno/June 2009; Cineteca del Comune di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Deutsche Kinemathek, presso il laboratorio/at the laboratory L’Immagine Ritrovata, a partire da un positivo nitrato della/from a nitrate print held by the Deutsche Kinemathek.

Il 1909 fu l’anno della grande corsa agli adattamenti cinematografici del racconto di Balzac “La Grande Bretèche”. Gli italiani lo realizzarono per primi in luglio con *Spergiura!* subito seguiti dagli americani in settembre (*The Sealed Room* della Biograph), dai francesi in ottobre (*La Grande Bretèche* della Pathé), e ancora dagli americani una settimana più tardi (*Entombed Alive* della Vitagraph). Quest’ultimo è andato perduto, ma la proiezione dei tre film superstiti ci offre una rara opportunità di confrontare stili cinematografici diversi insieme alle peculiarità nazionali dell’adattamento letterario. L’agghiacciante novella, che Edith Wharton definì “il racconto più perfettamente costruito che mai sia stato scritto” è il sogno di ogni drammaturgo: la contessa de Merret ha un amante spagnolo con cui si intrattiene quando il marito è assente. Il conte ritorna all’improvviso, e la moglie nasconde l’amante in uno stanzino. Si sentono dei rumori, il marito si insospettisce, ma la moglie giura che nella sua stanza non c’è nessuno. Non convinto, egli fa murare la porta dello stanzino e costringe la moglie a rimanere con lui nella stanza da letto per venti giorni, fino a quando l’amante, ormai soffocato, non può più fare alcun rumore. La popolarità di Balzac in Italia era enorme: come scrisse Charles-Augustin Sainte-Beuve, c’era stato un periodo in cui i membri dell’alta società veneziana imitavano deliberatamente i personaggi del romanziere, tanto che “in giro si vedevano solo Rastignac, duchesse di Langeais e duchesse di Maufrigneuse”. L’impatto di “La Grande Bretèche,” pubblicato per la prima volta nel 1831, fu tale che nel 1837 era già apparsa la prima traduzione italiana. L’inquietante tema richiama alla mente dei lettori moderni Edgar Allan Poe, e in particolare “Il barile d’Amontillado”, ma il racconto di Poe apparve solo 15 anni più tardi, nel 1846. Allo sceneggiatore Arrigo Frusta, divoratore di classici sin dall’infanzia, la storia sembrò perfetta per il cinema.

Ingaggiato da Arturo Ambrosio nel 1908, Frusta (1875-1965) era uno sceneggiatore super veloce, dall’inventiva inesauribile. Le sue brevi memorie, pubblicate su *Bianco & Nero* nel 1952 (n. 7/8), ci offrono un resoconto preziosissimo dei suoi primi anni allo studio. In stile fiorito egli rievoca come affrontò “La Grande Bretèche,” rimodellandolo “con le più feroci situazioni di radcliffiana memoria ... Di quel soggetto Ambrosio subito s’era innamorato. Mi volle al suo fianco per discuterne a lungo, combinare quadri e passaggi, scegliere i posti e gli attori, assegnare le parti e curare i più minuti particolari”.

Ambrosio fu così affascinato dalle possibilità offerte dal soggetto, da

1909 was the year when everyone was scrambling to adapt Balzac’s short story “La Grande Bretèche” for the screen. The Italians got there first in July with *Spergiura!* (literally “Swear on that!”), swiftly followed by the Americans in September (*Biograph’s The Sealed Room*), the French in October (*Pathé’s La Grande Bretèche*), and the Americans again one week later (*Vitagraph’s Entombed Alive*). The latter is lost, but the opportunity to screen the three surviving films allows us a rare chance to compare filmmaking styles, along with the national peculiarities of literary adaptation. The chilling tale, which Edith Wharton called “that most perfectly-composed of all short stories,” is a dramatist’s dream: the Countess de Merret has a Spanish lover whom she entertains while her husband is away. When the Count returns unexpectedly, his wife hides her lover in a closet. Noises are heard, making the husband suspicious, but his wife swears no one is in her room. Unconvinced, he has a mason brick up the closet and forces his wife to remain with him in her bedroom for twenty days, until the noises of her suffocated lover are no longer heard.

Balzac’s popularity in Italy was enormous: Charles-Augustin Sainte-Beuve wrote about a time when members of Venetian high society would consciously emulate the novelist’s characters, to the point where “one saw nothing but Rastignacs, Duchesses de Langeais, and Duchesses de Maufrigneuse”. Such was the impact of “La Grande Bretèche,” initially published in 1831, that the first Italian translation had already appeared in 1837. For modern readers, the unnerving theme suggests Edgar Allan Poe, particularly “The Cask of Amontillado”, yet Poe’s tale appeared 15 years later, in 1846. For scenarist Arrigo Frusta, who’d been devouring the classics since childhood, the story jumped out as ripe for filming.

Hired by Arturo Ambrosio in 1908, Frusta (1875-1965) was a rapid-fire, endlessly inventive scriptwriter whose brief memoir, published in *Bianco & Nero* in 1952, provides an invaluable account of his early years at the studio. In florid style he describes tackling “La Grande Bretèche,” reshaping it “with the most fiercely Radcliffian situations ... Ambrosio immediately fell in love with the subject. He wanted me beside him to discuss it at length, to create shots and flow, choosing the blocking and the actors, assigning parts and seeing to the tiniest details.” Ambrosio was so taken with the possibilities afforded by the script that he

avviare quella che Frusta definisce una rivoluzione: “Non più raggi di sole e specchiere, dipinti sul fondale, non più finestre e porte a sbieco sulle quinte; ma sale vere, stanze vere, finestre coi vetri, colonne tutt’un pezzo, ammattonati a quadrelli, pavimenti a lustro. E mobili veri, dorati, e tende di seta, e tappeti di costo, un lusso, uno sfoggio mai visti ... E prove su prove; e discussioni su discussioni, e bizzesse e bronchi.” Frusta eliminò la narrazione introduttiva di Balzac, per concentrarsi invece sulla storia d’amore tra l’adultera marchesa Bianca Maria (Mary Cléo Tarlarini) e il suo amante, un ufficiale dei dragoni (Alberto A. Capozzi), rappresentata nel grandioso scenario di Villa della Regina a Torino. I registi, Luigi Maggi e lo stesso Ambrosio, costruiscono la tensione alternando le immagini della coppia a quelle del marchese (Maggi), con un’emozionante dissolvenza su quest’ultimo, che galoppa furiosamente lungo un fiume. Nella scena culminante la moglie giura che nello stanzino non c’è nessuno – secondo Frusta “Il tableau (primitivo piano) della mano, che giura, era cosa nuova” – ma quando si rende conto che il suo amante è stato completamente murato, perde i sensi.

Spergiura! fu il primo film distribuito dallo studio nel quadro della nuova “serie d’Oro”, e la reazione della critica fu elettrizzante. Il film conobbe una popolarità tale da essere ridistribuito nel 1914, rimanendo nelle sale per oltre un anno. L’Empire Film Company lo distribuì negli Stati Uniti, con il titolo *The False Oath*, nella settimana del 6 novembre 1909; lo stesso Ambrosio si mise a disposizione per coadiuvare il marketing. Frusta sfruttò il successo del soggetto pochi mesi dopo, rielaborandolo ulteriormente in *La stanza segreta* (registi Luigi Maggi, Giuseppe Gray?, 1910), distribuito negli Stati Uniti con il titolo *The Room of the Secret*. – JAY WEISSBERG

started what Frusta calls a revolution: “No more sunbeams and mirrors, painted backdrops, no more windows and doors made of stage flats; but real rooms, windows with glass, genuine columns, tiled pavement, polished floors. And real furniture, gilded, and silk curtains, and expensive rugs, luxury, a never before seen display ... One rehearsal after another; endless discussions, and tantrums and glowering faces.” Frusta did away with Balzac’s introductory narration, focusing instead on the clandestine love affair between the adulterous Marchesa Bianca Maria (Mary Cléo Tarlarini) and her dragoon officer lover (Alberto A. Capozzi), played out in the spectacularly grand setting of Turin’s Villa della Regina. Directors Luigi Maggi and Ambrosio himself build tension by shifting between the couple and the Marchese (Maggi), with an exciting fade-in of the husband riding furiously alongside a river. The climax sees the wife swearing there’s no one in her closet (according to Frusta, “the tableau (in extreme close-up) of the swearing hand was a new thing”), but when she realizes her lover is completely walled-in, she collapses.

Spergiura! was the studio’s first release in their new Gold Series (“serie d’Oro”), and critical reaction was electrifying; so popular was the film that it was reissued in 1914 and was still playing one year later – the Empire Film Company released it in the U.S. as *The False Oath* in the week of 6 November 1909, with Ambrosio himself on hand to help with the marketing. Frusta capitalized on the story’s success a few months later with a further reworking of the story, *La stanza segreta* (dirs. Luigi Maggi, Giuseppe Gray?, 1910), released in the U.S. as *The Room of the Secret*. – JAY WEISSBERG

THE SEALED ROOM (La secuestación de dos enamorados) (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SCEN: ?, dal racconto di/based on a short story by Honoré de Balzac (“La Grande Bretèche”, 1831). PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson (il re/the King), Marion Leonard (la sua favorita/his favored one), Henry B. Walthall (un trovatore italiano/an Italian troubadour), Mary Pickford, Gertrude Robinson, Linda Arvidson (dame di corte/ladies at court), George Siegmann, Owen Moore, William J. Butler, Verner Clarges (nobili di corte/noblemen at Court), George O. Nicholls, Anthony O’Sullivan (operai/workmen), Mack Sennett (un soldato/a soldier). PROD, DIST: Biograph. USCITA/REL: 02.09.1909. COPIA/COPY: DCP, 11; did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

La prima traduzione inglese di “La Grande Bretèche” apparve nel 1835 su *The London Keepsake* con il titolo “The Deserted Chateau,” e fu ripubblicata nello stesso anno su numerosi periodici statunitensi (venne tradotta come opera di Balzac solo nel 1843). Come tutti gli adattamenti cinematografici muti, anche questa versione rinuncia alla narrazione fatta in prima persona dal dottor Horace Bianchon, e affronta direttamente la storia della dimora abbandonata e del suo cupo segreto. Chi ha solo parziale familiarità con la ricchissima fantasia di Balzac rimarrà forse sorpreso da un racconto così macabro, ma l’abile caratterizzazione dei personaggi, delineata con sintetica eleganza senza giudizi morali, corrisponde senz’altro alla visione del mondo dell’autore. Agli occhi dei lettori il rifiuto balzachiano di esprimere condanne sembra rivoluzionario, ma proprio questa caratteristica

The first English translation of “La Grande Bretèche” appeared in 1835 in The London Keepsake under the title “The Deserted Chateau,” and was reproduced the same year in several U.S. periodicals (only in 1843 was it translated as a work of Balzac’s). Like all the silent film adaptations, this version did away with the first-person narration of Dr. Horace Bianchon, jumping right into the story of the abandoned mansion and its dark secret. Those only partly familiar with Balzac’s extraordinarily rich imagination might be surprised at so macabre a tale, yet its expert characterizations, elegantly and succinctly delineated with no moral judgment, fit very much into the author’s world view. To modern readers, Balzac’s refusal to condemn feels revolutionary, yet this was the quality



The Sealed Room, 1909: Henry B. Walthall, Marion Leonard. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

metteva fortemente a disagio molti vittoriani, come Margaret Fuller che nel 1845 scrisse: “egli non prova odio per ciò che è ripugnante, né disprezzo per ciò che è spregevole, amore per ciò che è amabile, fede in ciò che è nobile. Per lui non esistono né virtù né vizio”.

Non sorprende perciò che i cineasti del 1909 sentissero la necessità di punire i comportamenti devianti; senza dubbio è questo il motivo per cui la contessa in *Spergiura!* è così palesemente infedele, mentre nel racconto ella è un personaggio assai più positivo. Lo stesso discorso vale per *The Sealed Room* di D. W. Griffith, in cui la donna

that made many Victorians deeply uncomfortable, such as Margaret Fuller, writing in 1845, “he has no hatred for what is loathsome, no contempt for what is base, no love for what is lovely, no faith in what is noble. To him there is no virtue and no vice.”

Unsurprisingly, the filmmakers of 1909 felt a need to punish wayward behavior, which no doubt is why the Countess in Spergiura! is so flagrantly faithless, whereas in the short story she’s far more sympathetic. The same can be said for

amata dal re (Marion Leonard) si affretta a tradire Sua Maestà con un trovatore italiano (Henry B. Walthall). Un'altra importante modifica è che in questo caso vengono murati entrambi gli amanti clandestini, e non solo l'uomo. La versione del racconto realizzata dalla Biograph è alquanto più statica di quella della Ambrosio, è girata completamente in interni e non può vantare le più avanzate tecniche di montaggio incrociato del film italiano (lo studio compiuto inquadatura per inquadratura da André Gaudreault, in *The Griffith Project. 1909*, costituisce in proposito l'analisi definitiva). Arthur Johnson, che interpreta il re, e Marion Leonard si sbracciano in una gestualità esagerata, ma è davvero sconvolgente il momento in cui il trovatore, comprendendo di essere stato murato insieme alla compagna, tempesta disperatamente di pugni le pareti, mentre la donna del re rimane in piedi al centro della stanza, agghiacciata dal terrore. Linda Arvidson scrisse che era stato questo film a "lanciare Mr. Walthall nel mondo del cinema".

L'entusiastica recensione di *Moving Picture World* (18 settembre 1909) esaltò in particolare la scena degli amanti intrappolati: "Per la tensione i nervi si tendono fin quasi a spezzarsi. Quando il film finisce e le immagini scompaiono, subentra un rilassamento che è difficile descrivere, ma che è un grande sollievo... Per alcuni aspetti questo è probabilmente il miglior film che la Biograph abbia mai messo in circolazione". Senza dubbio la Vitagraph aveva avuto sentore dell'allettante soggetto, perché in ottobre ne fece uscire la propria versione, *Entombed Alive*, diretta assai probabilmente da Luigi Albertieri. Il nome di Balzac non è menzionato nella pubblicità di nessuno dei due film, ma su *Variety* "Rush" (Alfred Greason), nel recensire il film della Vitagraph attribuendogli per errore il titolo *Buried Alive*, sottolineò le somiglianze: "Se non si tratta di un plagio totale del soggetto di *The Sealed Room* della Biograph, è una coincidenza assai singolare." — JAY WEISSBERG

D. W. Griffith's The Sealed Room, in which the King's beloved (Marion Leonard) can't wait to two-time His Majesty with an Italian troubadour (Henry B. Walthall). Another significant change is that both parties of the illicit couple are walled in, rather than just the male lover. Biograph's version of the short story is considerably more static than Ambrosio's, shot entirely in interiors and lacking the Italian film's more dramatic cross-cutting techniques (André Gaudreault's shot-by-shot study in The Griffith Project. 1909 is the definitive analysis). Both Arthur Johnson, as the King, and Marion Leonard indulge in exaggerated arm gestures, but there's a truly unsettling moment when the troubadour, realizing they've been immured, desperately flails at the walls while the King's beloved stands in the center of the room, frozen with panic. Linda Arvidson wrote that this was the film that "put Mr. Walthall over in the movies."

A glowing review in Moving Picture World (18 September 1909) singled out the scene of the trapped lovers: "One's nerves are strung almost to the breaking point under the strain. And when it is over and the picture disappears there is a relaxation which is difficult to describe, but is a great relief... In some respects this is probably the best film the Biograph people have ever sent out." No doubt Vitagraph had gotten wind of the enticing subject matter, because in October they released their own version, Entombed Alive, most likely directed by Luigi Albertieri. In neither film's publicity was Balzac's name mentioned, but Variety's "Rush" (Alfred Greason), mistakenly reviewing the Vitagraph as Buried Alive, remarked on the similarities: "If this is not a complete steal from the Biograph subject 'The Sealed Room,' it is a remarkable coincidence." — JAY WEISSBERG

LA GRANDE BRETÈCHE (Inmurad) (FR 1909)

REGIA/DIR: André Calmettes. SCEN: Paul Gavault, dal racconto di/based on the short story by Honoré de Balzac (1831). CAST: Véra Sergine (*Mme. de Merret*), Philippe Garnier (*Comte de Férédia*), André Calmettes (*M. de Merret*). PROD: Les Films d'Art, Pathé Frères (no. 3177). USCITA/REL: 22.10.1909 (Pathé Grolée, Lyon). COPIA/COPY: 35mm, 164 m. (orig. 290 m.), 9' (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Forse non è sorprendente che l'adattamento francese di "La Grande Bretèche" riservi alla coppia adultera un giudizio meno severo rispetto alle versioni italiana o americana. Adattato dal commediografo Paul Gavault, che era stato ingaggiato dalla divisione Film d'Art della Pathé nell'estate del 1909, il film è più fedele alla concezione di Balzac, anche se, come notò *Moving Picture World* (11 dicembre 1909) al momento dell'uscita negli Stati Uniti (con il titolo francese), nel racconto la moglie (Véra Sergine) non tradisce né se stessa né l'amante. Naturalmente il povero ufficiale spagnolo (Philippe Garnier) è atteso da una fine orribile, e il sinistro finale ne registra l'agonia nella stanza murata.

Gli obiettivi che la Film d'Art si poneva con la riduzione cinematografica dei classici della letteratura sono già stati esaminati in maniera tanto

Perhaps it's no surprise that the French version of "La Grande Bretèche" takes a less censorious approach to the adulterous couple than either the Italian or American versions. Adapted by playwright Paul Gavault, who'd been hired by Pathé's Film d'Art division in the summer of 1909, the film is truer to Balzac's conception, though as Moving Picture World (11 December 1909) noted on its U.S. release (under the French title), in the short story the wife (Véra Sergine) doesn't give herself or her lover away. Of course things end gruesomely for the poor Spanish officer (Philippe Garnier), and the disturbing finale captures his agony as he expires in his walled-up chamber.

The goals of Film d'Art in putting classic literary works on screen

approfondita, che non è necessario esporli dettagliatamente in questa sede. Il regista André Calmettes, che è anche l'interprete del geloso M. de Méret, era stato l'autore, insieme a Charles Le Bargy, dell'innovativo *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), film da cui D. W. Griffith riconobbe di essere stato fortemente influenzato (in *A Companion to D. W. Griffith*, Charles O'Brien ipotizza che la messa in scena di *The Sealed Room* debba molto a *L'Assassinat*). In omaggio al desiderio di prestigio, tipico della Pathé, gli attori furono scelti dalle migliori compagnie teatrali: Garnier proveniva dalla Comédie-Française, Sergine dall'Odéon, mentre Calmettes aveva collaborato con il Gymnase e l'Odéon (un'interessante digressione: Véra Sergine sposò Pierre, fratello di Jean Renoir, e a quanto si dice fu proprio lei a introdurre il giovane regista alle prime armi sulla scena teatrale francese: il figlio di Véra, Claude, fu invece il famoso direttore della fotografia).

La Grande Bretèche ebbe un tale successo in patria, da essere ridistribuito nel marzo 1916; *Hebdo-Film* (4 marzo 1916) ne lodò anzi la *mise-en-scène*, nonostante il film avesse già qualche anno. Anche in Germania, dove era uscito con il titolo *Eingemauert*, la sua popolarità fu così grande da indurre a ridistribuirlo, pure nel 1916, nel momento più cruento della guerra. Anche sulla stampa statunitense apparvero recensioni convinte, ma stranamente non sono riuscito a trovarne alcuna che abbia tracciato un confronto tra il film della Pathé e quelli della Biograph e della Vitagraph, benché fossero usciti a poca distanza di tempo l'uno dall'altro. – JAY WEISSBERG

have been too well-covered to detail here. Director André Calmettes, who also plays jealous Monsieur de Merret, was responsible, together with Charles Le Bargy, for the groundbreaking L'Assassinat du duc de Guise (1908), a film that D. W. Griffith acknowledged as a major influence (in A Companion to D. W. Griffith, Charles O'Brien suggests that the staging of The Sealed Room is indebted to L'Assassinat). In keeping with Pathé's aspirations towards prestige, the actors selected were taken from the top theatre companies: Garnier from the Comédie-Française, Sergine from the Odéon, and Calmettes himself was with the Gymnase and Odéon (an interesting aside: Sergine was married to Jean Renoir's brother Pierre, and is said to have introduced the budding director to the French theatre scene; her son Claude was the noted cinematographer).

La Grande Bretèche was such a success at home that it was reissued in March 1916, with Hebdo-Film (4 March 1916) praising the mise-en-scène, notwithstanding the film's age. Its popularity in Germany, where it was released under the title Eingemauert, was so great that there too it was reissued, also in 1916, at the height of the War. Reviews in the U.S. press were also strong, though curiously I've been unable to find anyone making a comparison between the Pathé film and either the Biograph or the Vitagraph, despite the proximity of their releases. – JAY WEISSBERG

MADAME DE LANGEAIS (US: *The Duchesse de Langeais*) (FR 1910)

REGIA/DIR: André Calmettes. SCENI: Paul Gavault, dal romanzo di/based on the novel by Honoré de Balzac (*La Duchesse de Langeais*, 1833-34). FURNITURE: Maison Krieger, Paris. CAST: Germaine Dermoz (*Antoinette de Langeais*), André Calmettes (*General de Meyran*), Gavary (*il cappellano/the chaplain*). PROD: Les Films d'Art, Pathé Frères. USCITA/REL: 02.1910. COPIA/COPY: 35mm, 171 m. (orig. 215 m.), 8' (18 fps); didascalie mancanti/*intertitles missing*. FONTE/SOURCE: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Antoinette, duchessa di Langeais, è uno dei più affascinanti personaggi di Balzac, esempio classico di quella dissoluta aristocrazia che riaffermò il proprio potere e privilegio sotto il regno di Luigi XVIII. Tutta civettuola e piena di sé, Antoinette flirta con il generale Armand de Montriveau e si fa adorare da lui senza però concedersi: non per pudore da parte di Balzac, ma perché la duchessa è più interessata ai giochi di potere che ai piaceri della carne. Fuori di senno per la crudeltà di lei, Armand la fa rapire e minaccia di marciarla a fuoco, ma alla fine la lascia andare illesa. Profondamente scossa da quell'esperienza, Antoinette si rende conto di essersi innamorata di Armand; lui però non ne vuole più sapere, e la famiglia di lei, umiliata dal suo indegno comportamento, la manda in un convento in Spagna. Molti anni dopo Armand si rimette a cercarla; la trova, e cerca di liberarla dal convento con la forza, ma è troppo tardi, e la donna muore.

Madame de Langeais, distribuito dalla Pathé nel febbraio 1910 (e in aprile negli Stati Uniti, con il titolo *The Duchesse de Langeais*) fu adattato dal celebre drammaturgo Paul Gavault, al quale si deve pure *La Grande Bretèche*, anch'esso presentato in questo programma.

Antoinette, Duchesse de Langeais is one of Balzac's most bewitching characters, the representative par excellence of a profligate nobility reasserting its power and privileges under Louis XVIII. Vain and coquettish, she toys with General Armand de Montriveau, delighting in being worshipped yet refusing to consummate the relationship – not out of prudishness on Balzac's part, but because the duchess takes more satisfaction out of power games than carnal pleasures. Pushed beyond reason by her emotional cruelty, he has her kidnapped and threatened with branding, but returns her unharmed. The experience transforms her and she realizes she's fallen in love, yet Armand will hear nothing of it, and Antoinette's family, disgraced by her indiscreet behavior, has her squirreled away in a Spanish convent. Several years later, after searching for the woman he still loves, Armand finds her and attempts to forcibly liberate her from the nunnery, but he's too late and she dies. Pathé's Madame de Langeais, released in France in February 1910 (and in the U.S. as The Duchesse de Langeais in April)



"Le Film d'Art"



MADAME DE LANGEAIS

d'après HONORÉ DE BALZAC



Interprètes:

MM^{rs} ANDRÉ CALMETTES

le général

GAVARY

l'aumonier

M^{lle} DERMOZ

Madame de Langeais



Meubles de la Maison KRIEGER

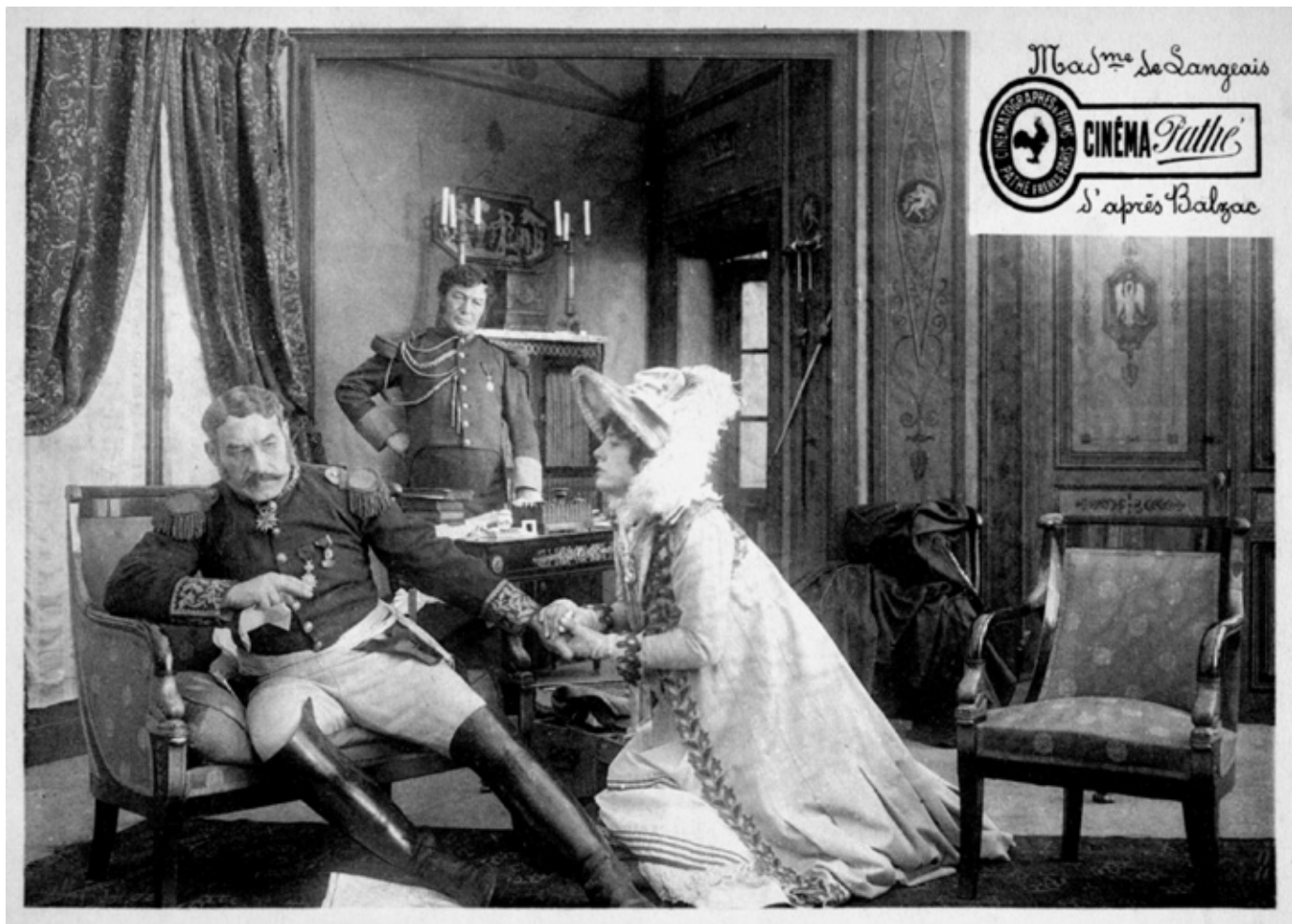


Distribeurs: LORRAIN REICHSBERG

IMP. des ETAB^{ls} PATHÉ FRÈRES, 11, rue FAVART, PARIS

HONORÉ DE BALZAC

Madame de Langeais, 1910. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)



Madame de Langeais, 1910: André Calmettes, ?, Germaine Dermoz. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Gavault mise insieme una delle maggiori biblioteche private del primo Novecento; conosceva Balzac alla perfezione, ma era ben consapevole della necessità di condensare la grande letteratura in pellicole a una sola bobina. Per chiarificare e abbreviare il dramma, Gavault fece sì che la duchessa umiliasse il generale (qui rinominato de Meyran) per non avere ceduto subito alle sue lusinghe. È a questo punto che Antoinette scopre di nutrire sentimenti autentici per lui, ma l'uomo la respinge e lei va in convento. Il finale del film è più o meno fedele al romanzo, senza però la tipica iniezione balzachiana di cinismo.

Al pari di *La Grande Bretèche*, il film è diretto da un nome di sicuro affidamento per la Pathé, André Calmettes, che compare qui anche

was adapted by popular playwright Paul Gavault, responsible as well for La Grande Bretèche, also programmed here. Gavault assembled one of the great personal libraries of the early 20th century and certainly knew his Balzac, but was well aware of the need to reduce great literature to one reel. To clarify and abbreviate the drama, he has the duchess humiliate the general, here renamed de Meyran, for not succumbing immediately to her charms. It's after this that she discovers her feelings for him, but he rejects her and she enters the convent. The film's ending remains more or less true to the novel, minus Balzac's final injection of cynicism.

As with La Grande Bretèche, the director was Pathé's reliable

nei panni del generale de Meyran (nel 1911 aveva realizzato una prima versione di *Colonel Chabert*). L'attrice Germaine Dermoz (1889?-1966) si era già fatta una reputazione a teatro quale *protégée* del grande Réjane prima di esordire al cinema con la *Éclair*. Ricordata oggi per il suo ruolo nel film di Germaine Dulac *La souriante Madame Beudet* (1923) e come ispiratrice della figura di Yvonne nel dramma teatrale di Jean Cocteau *Les Parents terribles* (1938), Dermoz godette di una fortunata carriera sul palcoscenico (anche a San Pietroburgo, poco prima della rivoluzione bolscevica) e sul grande schermo; si presume che le sue memorie, tuttora inedite e conservate alla Bibliothèque nationale de France, contengano affascinanti dettagli sulla sua complessa traiettoria esistenziale.

Durante il periodo muto *La Duchesse de Langeais* fu portato sullo schermo altre due volte negli Stati Uniti, dapprima nel 1911 dalla Rex (*The Ultimate Sacrifice*, probabilmente diretto da Edwin S. Porter) e poi nella più celebre versione di Frank Lloyd (*The Eternal Flame*, 1922) interpretata da Norma Talmadge; una copia incompleta del film è conservata alla Library of Congress. Un'ulteriore versione tedesca, *Liebe* (1927), fa anch'essa parte di questa retrospettiva. – JAY WEISSBERG

André Calmettes, also appearing as General de Meyran (in 1911 he made the first version of Colonel Chabert). Actress Germaine Dermoz (1889?-1966) was already making a name for herself on stage as a protégée of the great Réjane before appearing in her first films with Éclair. Now remembered for Germaine Dulac's La souriante Madame Beudet (1923) and as the originator of "Yvonne" in Jean Cocteau's 1938 play Les Parents terribles, she had a fruitful, well-regarded career on stage (including in St. Petersburg on the eve of the Revolution) and in cinema; one can imagine that her unpublished memoirs, housed in the Bibliothèque nationale de France, might provide fascinating insight into her varied life.

In the silent era, La Duchesse de Langeais was adapted twice in the U.S., first in 1911 by Rex (The Ultimate Sacrifice, probably directed by Edwin S. Porter) and then more famously with Norma Talmadge in 1922 as The Eternal Flame, directed by Frank Lloyd, for which an incomplete print exists at the Library of Congress. The German version Liebe (1927) is also part of our Balzac series. – JAY WEISSBERG

EUGÉNIE GRANDET (FR 1910)

REGIA/DIR: Armand Numès (Émile Chautard?). SCEN: ?, dal romanzo di/based on the novel by Honoré de Balzac (1833). PHOTOG: [Auguste?] Agnel. SCG/DES: G. Personne. CAST: Germaine Dermoz (*Eugénie Grandet*), Jacques Guilhène (*Charles Grandet, suo cugino/her cousin*), Karlmos (*suo padre/her father*), Suzanne Révonne, Charles Krauss. PROD: *Éclair* (série A.C.A.D.). USCITA/REL: 26.05.1910. COPIA/COPY: 35mm, 240 m. (orig. 295 m.), 10' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Bois d'Arcy (Collections Conseil Départemental de la Charente).

Poco dopo l'uscita di *Les Arrivistes*, il film che Louis Daquin trasse nel 1960 da *La Rabouilleuse* di Balzac, lo sceneggiatore commentò così la difficoltà di trasporre sullo schermo le opere del romanziere: “Un film ha una durata limitata, e ogni romanzo di Balzac è così ricco e vivace che costringe a scegliere e ad eliminare molte cose”. Tre decenni più tardi, Eric de Kuyper riecheggì la stessa osservazione, prendendo la versione di *Eugénie Grandet* realizzata dalla *Éclair* nel 1910 a esempio dell’“estrema elasticità narrativa” con cui i primi adattamenti di lavori letterari condensavano grandi romanzi in un unico rullo. Naturalmente lo stesso si può dire di altre opere dalla densa scrittura, ma forse proprio la celebrata tecnica con cui Balzac costruiva la caratterizzazione dei personaggi rendeva così invitante adattare i suoi romanzi per lo schermo.

L'*Éclair* realizzò numerosi adattamenti da Balzac nell'ambito della propria divisione Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques (A.C.A.D.); il primo è appunto *Eugénie Grandet*. La regia è di solito attribuita a Émile Chautard, ma un articolo apparso su *Ciné-Journal* il 19 novembre 1910 la assegna ad Armand Numès, attore e regista già del Théâtre des Variétés che aveva collaborato anche con la Pathé. Dal momento che Chautard era il responsabile dei primi film A.C.A.D. (avrebbe poi diretto l'adattamento balzachiano *César Birotteau* nel 1911, per non parlare del suo ruolo come papà Goriot in *Paris at Midnight*), è probabile che egli abbia partecipato in qualche modo alla produzione.

Shortly after the release of Les Arrivistes, Louis Daquin's 1960 adaptation of Balzac's La Rabouilleuse, the screenwriter spoke about the difficulties of transferring the novelist's works to the screen: "A film has a limited running time, and each Balzac novel is so colorful and so rich that one has to make a choice and eliminate many things." Three decades later, Eric de Kuyper echoed the same thought, using Éclair's 1910 version of Eugénie Grandet as an example of how early literary adaptations adopted a form of "extreme narrative elasticity" when distilling major novels into one reel. Of course the same can be said for other densely written works, but perhaps it was Balzac's celebrated way of building characterization that made him such a tempting author to tackle on film.

Éclair made several Balzac adaptations under the umbrella of their Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques (A.C.A.D.) division, of which the earliest is Eugénie Grandet. Its direction is usually attributed to Émile Chautard, but an article in Ciné-Journal, 19 November 1910, credits Armand Numès, an actor/director formerly with the Théâtre des Variétés who also worked for Pathé. Given that Chautard was the supervisor for the early A.C.A.D. films (and went on to direct Balzac's César Birotteau, 1911, not to mention his role as Père Goriot in Paris at Midnight), it's

Naturalmente la trama del romanzo è fortemente sintetizzata, ed elimina una serie di personaggi che conferiscono alla storia l'ampiezza di una società intera. Inoltre, è notevolmente modificata la seconda metà, benché ne permanga qualche tratto essenziale: la dolce e gentile Eugénie Grandet (Germaine Dermoz) vive con l'avarò padre (Karlmos) in condizioni di perenni ristrettezze provocate dalla spilorceria dell'anziano. Giunge Charles (Jacques Guilhène), nipote spendaccione del padre di Eugénie, il quale spera che lo zio salvi suo padre dalla rovina finanziaria; le sue suppliche sono respinte, ma Eugénie riesce segretamente ad accedere alla propria dote e la offre in dono al cugino. Nel romanzo il padre di Charles si suicida, mentre nel film questo dramma è presentato come un semplice sogno: su un tratto della parete una dissolvenza rivela la visione del figlio, in cui il padre si spara. Gli ammiratori più intransigenti di Balzac avranno comprensibilmente da obiettare sul finale, in cui a Charles ed Eugénie arride una felice vita matrimoniale, mentre nel romanzo la mancanza di scrupoli di lui distrugge ogni speranza di unione.

Il più famoso adattamento cinematografico muto di *Eugénie Grandet* è *The Conquering Power* di Rex Ingram (1921), che suggerì a Howard T. Dick di utilizzare, nel suo libro del 1922 *Modern Photoplay Writing – Its Craftsmanship*, la trama del romanzo come esercizio per gli sceneggiatori alle prime armi: “Analizzate la trama di “Eugenie Grandet” e spiegate il processo di pensiero creativo che ha condotto a scegliere personaggi ed eventi”. In seguito, negli anni Venti, Alice Guy Blaché lavorò a un adattamento che non fu mai realizzato. Una versione italiana diretta da Roberto Roberti e interpretata da Francesca Bertini, *La figlia dell'avarò* (1913), a quanto risulta è andata perduta. – JAY WEISSBERG

L'HOMME DU LARGE (La giustizia del mare) (FR 1920)

REGIA/DIR: Marcel L'Herbier. SCEN: Marcel L'Herbier, dal racconto di/based on a short story by Honoré de Balzac (“Un drame au bord de la mer”, 1834). PHOTOG: Georges Lucas. SCG/DES: Robert-Jules Garnier, Claude Autant-Lara. MONT/ED: Marcel L'Herbier, Jaque Catelain. ASST DIR: Philippe Hériat, Claude Autant-Lara, Dimitri Dragomir. CAST: Jaque Catelain (Michel), Roger Karl (Nolff), Marcelle Pradot (Djenna), Claire Prélia (la madre/the mother), Suzanne Doris (Lia), Philippe Hériat (il protettore di Lia/Lia's protector), Charles Boyer (Guenn-la-Taupé), Pâquerette (la tenancière/manageress), Lily Samuel (ballerina/a cabaret girl), Georges Ferois (il pescatore/the fisherman), Claude Autant-Lara, Dimitri Dragomir, Jeanne Bérangère, Jane Dorys, André Daven, Marcel Raval. PROD: Gaumont (série Pax). COPIA/COPY: 35mm, 1731 m., 75' (20 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Personalità eminente della prima avanguardia francese, Marcel L'Herbier (1888-1979) è in origine drammaturgo, poeta e musicista. Assegnato durante la Grande Guerra alla Sezione cinematografica dell'esercito, vi subisce un'esperienza sconvolgente. Scrive già nel 1917 per gli studi Eclipse la sua prima sceneggiatura, *Le Torrent*. Nel 1918 passa dietro alla macchina da presa con *Rose-France*, “collage” atipico e innovatore.

L'anno successivo L'Herbier s'impegna contrattualmente con la Gaumont nell'ambito della “série Pax”. *L'Homme du large* (1920) è ispirato a un racconto di Balzac, *Un drame au bord de la mer*. Tutte le scene in esterni sono girate in Bretagna. Della troupe fanno parte, tra gli altri, il giovane Claude Autant-Lara (scenografo, aiuto regista,

likely that he had some hand in the production.

Naturally the novel's plot has been telescoped considerably, jettisoning a number of characters who give the story the breadth of an entire society. It also significantly changes the latter half, although something of the essence remains: kind-hearted Eugénie Grandet (Germaine Dermoz) lives with her avaricious father (Karlmos) in a state of eternal penny-pinching. When his spendthrift nephew Charles (Jacques Guilhène) arrives hoping his uncle will save his father from financial ruin, his supplications are rejected, but Eugénie secretly gains access to her dowry and gives it to her cousin. In the novel, Charles's father commits suicide, whereas the film shows the event as merely a dream: part of the wall dissolves to reveal the son's vision of his father shooting himself. Balzac purists will understandably object to the finale, in which Charles and Eugénie live on in wedded bliss, when in the novel his callowness destroys any hope of a union.

The most famous silent cinema adaptation of Eugénie Grandet is Rex Ingram's *The Conquering Power* (1921), which inspired Howard T. Dick, in his 1922 book *Modern Photoplay Writing – Its Craftsmanship*, to use the novel's plot as an exercise for budding scenarists: “Take the plot of ‘Eugenie Grandet’ and explain the creative process of thought which led to the choice of characters and events.” Later in the 1920s, Alice Guy Blaché worked on an adaptation that was never realized. An Italian version directed by Roberto Roberti and starring Francesca Bertini, *La figlia dell'avarò* (1913), appears to be lost. – JAY WEISSBERG

A leading light of the first French avant-garde, Marcel L'Herbier (1888-1979) was originally a playwright, poet, and musician. Assigned during the First World War to the Army's Section Cinématographique, he was deeply shocked by what he saw. In 1917 he wrote his first screenplay, *Le Torrent*, for the Éclipse studios, and in 1918 he moved behind the camera with *Rose-France*, an unusual and innovative cinematic “collage”.

The following year L'Herbier signed with Gaumont to make films under their “Série Pax” banner, for whom he made *L'Homme du large*, inspired by the Balzac short story “*Un drame au bord de la mer*”. All the exteriors were shot in Brittany; the team notably included the young Claude Autant-Lara (set designer, assistant, writer, extra) and an acting student at the



L'Homme du large, 1920: Marcelle Pradot, Jaque Catelain.
(Coll. Musée Gaumont)

sceneggiatore, comparsa) e un allievo del conservatorio, Charles Boyer, che esordisce sullo schermo in una parte secondaria (quella di Guenn-la-Talpa).

La storia racconta il destino di una modesta famiglia di pescatori. Il padre, Nolff, ha due passioni smisurate: il mare e il figlio Michel, che tenta di modellare a propria immagine. Ma l'adolescente, troppo viziato, disprezza questa rude esistenza. Sogna solamente la città e i suoi piaceri; insegue una ballerina di cabaret, mente, beve, compie atti violenti, si ritrova in carcere e infine deruba la madre morente. Nolff, che fino a quel momento aveva fatto finta di non vedere, decide allora di consegnare il figlio al giudizio del mare...

Quando a partire dagli anni Sessanta si cominciò a riscoprire il film, alcuni storici trovarono la trama troppo simbolista, se non addirittura caricaturale. I personaggi erano per loro degli archetipi, delle figure artificiali, lontane dall'autentica psicologia dell'ambiente analizzato. Ma questa critica dovrebbe applicarsi piuttosto al racconto di Balzac, in cui una giovane coppia scopre un eremita ritirato in una grotta. Costui, un pescatore bretone, ha finito per uccidere il proprio figlio degenero; poi ha fatto voto di silenzio. Il narratore (Louis Lambert, personaggio ricorrente nella *Comédie humaine*) è un giovane idealista e ipersensibile; insieme alla fidanzata Pauline rimane profondamente sconvolto dal racconto del recluso (il cui nome è Cambremer), che sembra simboleggiare un aspetto della condizione umana. Lo stesso Balzac aveva definito *Un drame au bord de la mer* un racconto filosofico. L'Herbier ha mantenuto le caratteristiche essenziali del destino di Cambremer, ne ha arricchito il contesto e ha modificato la conclusione (che diventa un happy end). Certo, ha accentuato la dimensione di tragedia classica voluta da Balzac, piegandola alle proprie visioni simbolistiche; ma precisamente il contrasto tra l'aspetto prosaico della vita dei pescatori e la tonalità mistica del dramma crea un'opera strana e forte.



L'Homme du large, 1920: Marcelle Pradot, Roger Karl, Jaque Catelain.
(Coll. Musée Gaumont)

Conservatoire, Charles Boyer, making his screen debut in the supporting role of Guenn-la-Taupé (literally, Guenn-the-Mole).

The story follows the fate of a simple Breton fishing family. The father, Nolff, has two great passions: the sea and his son Michel, whom he seeks to mould in his own image. But the adolescent is too spoiled, and despises their rough existence. He dreams only of the city and its pleasures. Pursuing a cabaret dancer, he lies, drinks, resorts to violence, goes to prison, and ends up stealing money left by his dead mother. Nolff, who up until then has shut his eyes to it all, then decides to deliver his son to the judgement of the sea...

When the film was first rediscovered in the 1960s, some historians found the plot too symbolist, even bordering on caricature. The characters seemed to them to be archetypes, artificial figures, remote from the authentic psychology of their particular milieu. Yet this critique should rather be applied to Balzac's short story, which relates the story of a young couple who discover a recluse living in a cave. This individual, a Breton fisherman, ended up killing his degenerate son, and since then has observed a vow of silence. The narrator (Louis Lambert, a minor recurring character in the *Comédie Humaine*) is an idealistic and hypersensitive young man. He and his fiancée Pauline are deeply disturbed by the story of the recluse, Cambremer, who seems to symbolize one facet of the human condition. In fact, Balzac categorized "*Un drame au bord de la mer*" as one of his "*Études philosophiques*".

L'Herbier retains the main aspects of Cambremer's destiny, fleshing out the context and modifying the end (which becomes a happy ending). It is true that he enhances Balzac's intended dimension of classical tragedy, bending it to his symbolist vision; but it is precisely the contrast between the prosaic aspect of the fishermen's lives and the mystical tonality of the drama that creates a strange and potent work.

The flashback structure, original for the period, creates a continuity

La struttura a flashback, originale per l'epoca, permette una sceneggiatura sempre più disancorata da ogni linearità. La scrittura cinematografica è volutamente visibile: costituita da artifici (fotografia e inquadrature stilizzate, mascherini, inserimento di medaglioni in piani più ampi, abbondanza di sovrimpressioni) che rifiutano il naturalismo dei paesaggi bretoni, trasformandoli in variazioni plastiche.

Il cineasta mescola anche i suoi attori parigini alla popolazione locale (nella sequenza della festa nel villaggio). Questo commovente documento d'epoca sfocia in una scena girata in studio, quella della bettola. Si tratta di un'evocazione cruda; le notazioni simboliche elevano questo locale per marinai all'essenza del locale sordido. Le comparse sono dei veri ceffi. Un topo corre sulla gabbia di un uccellino... Due lesbiche si baciano e un primo piano mostra la mano dell'una che carezza il ginocchio dell'altra. È troppo per la censura, che taglierà la scena!

La scelta delle imbibizioni (stabilite personalmente da L'Herbier e restituite – come tutte le didascalie stilizzate – dal restauro degli Archives Françaises du Film) è strettamente legata al montaggio, vivo e complesso. La scena della bettola, imbibita in rosso sangue, acquista così un rilievo sorprendente, e il mare ritrova un blu profondo, "surreale". Attraverso il conflitto familiare, Marcel L'Herbier (da sempre affascinato dal mare) esalta l'opposizione simbolica tra terra e acqua, tra mondo moderno e corrotto e purezza senza tempo dell'oceano. Pur misconosciuto, *L'Homme du large* rappresenta un primo risultato nella carriera del suo autore. – MIREILLE BEAULIEU

increasingly liberated from any kind of linearity. L'Herbier's film technique is purposely visible, constituted of artful visual devices (stylized photography and framing, masking, imaginative transitions, medallion-like images placed over the main frame, a generous use of double exposures) that refute the naturalism of the Breton landscapes, transforming them into visual variations.

L'Herbier also mingled his Parisian actors with the local population, as in the sequence of the outdoor village fête, a moving period document, which leads to scenes shot in the studio, set in a low-life bar. This is graphic storytelling, with symbolic elements serving to elevate this sailors' cabaret to the essence of a sordid dive. The bar extras are full of character, with real "mugs"; a rat clings to a birdcage... Two lesbians kiss, followed by a close-up of the hand of one caressing the knee of the other. This last was a step too far for the censors, who demanded it be cut!

The choice of tints (selected personally by L'Herbier, and recovered – along with the stylized intertitles – by the restoration of the CNC), played an active part in the lively, complex montage. The scene in the dive, tinted blood-red, thus takes on a striking dimension, and the sea is once more a deep, almost unreal blue.

Using a story of family conflict, Marcel L'Herbier (who had always been fascinated by the sea) elevates the symbolic opposites of earth and water, of the tainted modern world and the timeless purity of the ocean. Long unrecognized, L'Homme du large is the first milestone in the career of its creator. – MIREILLE BEAULIEU

L'AUBERGE ROUGE (L'albergo rosso) (FR 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Jean Epstein, dal racconto di/based on the short story by Honoré de Balzac (1831). PHOTOG: Raoul Aubourdier, asst. Roger Hubert, Robert Lefebvre. SCG/DES: [Georges] Quénu. ASST DIR: Jaque Christiany. CAST: Léon Mathot (*Prosper Magnan*), Jean-David Evremond (*Jean-Frédéric Taillefer*), Pierre Hot (*locandiere/innkeeper*), Gina Manès (*la figlia del locandiere/innkeeper's daughter*), Marcelle Schmit (*Victorine Taillefer*), Jaque Christiany (*André*), Robert Tourneur (*Herman*), Mme. Delaunay (*la strega/old hag*), Clairette de Savoye (*la moglie del locandiere/the innkeeper's wife*), Thomy Bourdelle (*l'olandese/the Dutchman*), Luc Dartagnan (*fisarmonicista/accordion player*), René Ferté, Henri Barat, André Volbert (*i giudici/the judges*), Hugues de Bagratide (*mercante ebreo/a Jewish merchant*), Mme. Courtois (*ospite/dinner guest*). PROD: Louis Nalpas, Pathé Consortium Cinéma. DIST: Pathé. RIPRESE/FILMED: 02–04.1923: studio Vincennes; 02–03.1923: Château de Vincennes ("La Caponnière"). ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 18.07.1923. USCITA/REL: 28.09.1923. COPIA/COPY: DCP, 73' (da/from 35mm, 1642 m., orig. 1835 m., 20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Richard Abel, Anne-Marie Baron e Andrew Watts figurano tra i pochi studiosi che, nel quadro della celebrata carriera di Jean Epstein, hanno accordato a *L'Auberge rouge* l'attenzione che merita. Realizzato per la Pathé Consortium dopo l'esordio del regista con il docu-drama *Pasteur* (1922), il film anticipa l'esplorazione della possibilità di esprimere manifestazioni psicologiche tramite le tecniche cinematografiche del montaggio e del primo piano, che Epstein si accingeva a intraprendere, e preannuncia l'approccio più decisamente d'avanguardia di *La Chute de la maison Usher* (1928). Dal momento che il racconto di Balzac (pubblicato nello stesso anno di "La Grande Bretèche") sperimenta nel campo della costruzione narrativa, si è decisamente indotti a ipotizzare che Epstein abbia scelto con cura la sua fonte, per mettere alla prova le teorie cinematografiche da lui chiaramente enunciate.

Richard Abel, Anne-Marie Baron, and Andrew Watts are among the few scholars who've accorded L'Auberge rouge the attention it deserves in Jean Epstein's storied career. Made for Pathé Consortium following the director's debut with the docu-drama Pasteur (1922), the film is a prescient display of Epstein's exploration of psychological expression through cinematic techniques of montage and close-ups, heralding the more avant-garde approach of La Chute de la maison Usher (1928). Given that Balzac's short story (published the same year as "La Grande Bretèche") toys with narrative construction, it's more than tempting to suggest that Epstein carefully selected the source material in order to experiment with his firmly expressed film theories.



L'Auberge rouge, 1923: Jean Epstein. (Cinémathèque française, Paris)

La trama originaria ha inizio in una casa dell'alta borghesia parigina, durante una cena in cui un mercante di Norimberga viene invitato a intrattenere gli ospiti con una "storia tedesca terribile ed emozionante". Egli accoglie l'invito e narra la vera storia di un suo amico, Prosper Magnan, che parecchi decenni prima, mentre era in viaggio con un collega in Renania, si era fermato a dormire in una locanda. C'era una sola stanza libera, che i due avevano generosamente accettato di condividere con un ritardatario, un mercante che recava una borsa piena d'oro e diamanti. Magnan era stato spinto quasi alla follia dalla tentazione di assassinare il mercante e trafugare il tesoro ma, ritraendosi da quest'ignobile pensiero, era fuggito dalla locanda per ritornare alla ragione. Fatto ritorno, si era addormentato, per risvegliarsi poi in una pozza di sangue:

The original tale begins at an haut-bourgeois Parisian dinner party at which a Nuremberg merchant is induced to entertain the guests with "a dreadful, thrilling German story." He obliges with a true account of a friend, Prosper Magnan, who several decades earlier was travelling with a colleague in the Rhineland when they stopped at an inn. Only one room was available, which they generously agreed to share with a latecomer, a merchant with a satchel full of gold and diamonds. Magnan was tempted almost beyond reason to murder the merchant and steal the treasure, but recoiled from his base thoughts and raced out of the inn to collect himself. Once back, he fell asleep, only to awaken in a pool of blood:



L'Auberge rouge, 1923: Marcelle Schmit, Jaque Christiany.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

il suo compagno aveva tagliato la gola al mercante ed era fuggito con la borsa. Durante il racconto, il crescente disagio di uno dei commensali, Jean-Frédéric Taillefer (personaggio che compare anche in *Père Goriot*), fa comprendere al lettore che è proprio costui il collega assassino.

La stampa francese coeva dedicò grande attenzione alla realizzazione del film; abbiamo tra l'altro due dettagliati resoconti di visite al set, la prima di Albert Bonneau, pubblicata su *Cinémagazine* il 23 marzo 1923, e la seconda di Jean Eyre, su *Mon Ciné* del 21 giugno. Ecco le parole dello stesso Epstein, citate da Bonneau: "Ho cercato soprattutto di girare un film basato non su una messa in scena scrupolosa, bensì su un approfondito studio psicologico dei personaggi... Il mio dramma non sarà "esteriore", e non cercherà di sedurre l'occhio, ma unicamente "interiore"; si prefiggerà in primo luogo lo scopo di conquistare il cuore degli spettatori". Qui in Epstein c'è forse una traccia di falsa modestia, poiché *L'Auberge rouge* seduce certamente l'occhio, anche se contemporaneamente riesce a delineare la situazione psicologica dei personaggi: come osserva Anne-Marie Baron nel suo saggio online sul film, "lo sguardo acuto e penetrante dell'osservatore-narratore balzacchiano ispira l'obiettivo inquisitore della macchina da presa di Epstein". Epstein apportò numerose modifiche al testo originale, anche se a Bonneau raccontò solamente di aver spostato l'ambientazione dalla Germania in Alsazia (*Le Petit Journal*, 28 settembre 1923, rilevò anche che Magnan e il suo collega erano stati trasformati da chirurghi dell'esercito in chirurghi civili). Stranamente, nessuno notò la comparsa di una vecchia megera che predice la sorte (Madame Delaunay), mentre il personaggio della figlia del locandiere (Gina Manès) è chiaramente inserito allo scopo di aggiungere una sottotrama sentimentale. Jean de Mirbel, in *Cinémagazine* (3 agosto 1923), commentò comunque entusiasta che, fra tutti i registi che avevano cercato di adattare Balzac



L'Auberge rouge, 1923: Léon Mathot.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

his companion had slit the man's throat and escaped with the bag. During the storytelling, the growing discomfort of one of the dinner guests, Jean-Frédéric Taillefer (a character also in Père Goriot), makes the reader understand that he was the murderous colleague.

A great deal of attention was paid to the shooting of the film in the contemporary French press, including two detailed descriptions of on-set visits, the first by Albert Bonneau, published in Cinémagazine on 23 March 1923, and the second by Jean Eyre, in Mon Ciné on 21 June. In Epstein's own words, as quoted by Bonneau, "I sought to make a film based not on scrupulous staging, but on a thorough psychological study of the characters... My drama will not be 'external,' seeking to seduce the eye, but solely 'internal'; its aim will be above all to capture the hearts of the spectators." Epstein was perhaps a tad disingenuous, as L'Auberge rouge certainly does seduce the eye while also drawing out the characters' psychological states: as Anne-Marie Baron writes in her online essay about the film, "The piercing gaze of the Balzacian observer-narrator inspires the inquisitive lens of Epstein's camera."

Epstein made several changes to the original text, though to Bonneau he admitted only to shifting the setting from Germany to Alsace (Le Petit Journal, 28 September 1923, also noticed that Magnan and his colleague were transformed from army surgeons to civil ones). Oddly no one pointed out the addition of a fortune-telling old hag (Madame Delaunay), while the character of the innkeeper's daughter (Gina Manès) was clearly added to provide a romantic subplot. Yet Jean de

per lo schermo, solo Epstein “aveva saputo restare nell’ombra del grande scrittore e infondere nella propria opera tutto il senso del pittoresco e il realismo che il romanziere aveva infuso nel suo libro”. I motivi per cui tale fedeltà è effettivamente credibile sono ovvi: non solo Epstein coglie con grande efficacia, grazie a un montaggio virtuosistico, il senso di colpa in cui Magnan si dibatte come in un incubo, ma l’alternarsi continuo tra le scene della cena e quelle della vicenda narrata segue uno schema parallelo a quello del racconto di Balzac: irrobustisce lo spessore dei personaggi e aumenta abilmente la tensione a ogni salto narrativo. A ragione il regista definì *L’Auberge rouge* un film “interiore”: il rapido montaggio che intreccia i primi piani di Magnan (Léon Mathot) con le immagini allucinatorie dei diamanti e della pioggia rende lo straziante tormento intimo del protagonista, mentre la celebrata scena in cui egli si precipita all’aperto nella tempesta (Eyre vi assistette di persona sul set) illustra in maniera più approfondita la sua situazione psicologica; Richard Abel indica in questa sequenza la prima occasione in cui Epstein utilizza la macchina da presa e il montaggio per fondere punti di vista oggettivi e soggettivi. I critici dell’epoca attribuirono grande importanza a queste tecniche visive; notarono in particolare le carrellate nelle riprese della cena ed elogiarono il direttore della fotografia Raoul Aubourdier, che era stato uno dei più stretti collaboratori di Raymond Bernard (e in seguito avrebbe partecipato con Mario Bonnard a *Der goldene Abgrund*). Proprio come Balzac analizza nei dettagli, in tutta la *Comédie Humaine*, il modo in cui ogni persona vede le altre, così anche Epstein dedica un’attenzione particolare al modo e alla direzione in cui ciascuno guarda, e riesce a far sì che questo sguardo trasmetta silenziosamente quasi le stesse informazioni interiori comunicate dalla penna del maestro.

JAY WEISSBERG

Mirbel, in *Cinémagazine* (3 August 1923), applauded that of all directors who attempted to adapt Balzac on screen, it was Epstein alone who “knew how to stand in the shadow of the great author and give his own work all the picturesque qualities and realism the novelist brought to his book.”

The reasons for trusting in this fidelity are obvious: it’s not just that Epstein starkly captures Magnan’s nightmarish feeling of culpability with bravura montage, but his cutting back and forth between the dinner party and the story itself parallels Balzac’s shifts between the two, reinforcing character while expertly stretching the tension with each narrative jump. The director was correct in speaking of this as an “internal” film: the rapidly edited close-ups of Magnan (Léon Mathot) with hallucinatory images of diamonds and rain convey his excruciating inner torment, while the celebrated scene in which he races out into a storm (witnessed on-set by Eyre) further illustrate his psychological state, recognized by Richard Abel as Epstein’s earliest use of camera and editing to bring together objective and subjective points of view.

Critics of the time made much of these visual techniques, noting the travelling shots at the dinner party and praising cinematographer Raoul Aubourdier, who’d previously worked closely with Raymond Bernard (and would later collaborate with Mario Bonnard on *Der goldene Abgrund*). Just as Balzac detailed, throughout the *Comédie Humaine*, how individuals viewed one other, so too Epstein gives considerable attention to where and how people look, ensuring that the gaze silently conveys almost as much interior information as the master’s pen.

JAY WEISSBERG

PARIS AT MIDNIGHT (FR: *Un Père*) (US 1926)

REGIA/DIR: E. Mason Hopper. SCEN: Frances Marion, dal romanzo *dilfrom the novel by Honoré de Balzac (Le Père Goriot, 1835)*. PHOTOG: Norbert Brodine, *addl. photog.* Dewey Wrigley. SCG/DES: Charles Cadwallader. CHOREOG: Marion Morgan. CAST: Jetta Goudal (*Delphine*), Lionel Barrymore (*Vautrin [Gauthier]*), Mary Brian (*Victorine Taillefer*), Edmund Burns (*Eugène de Rastignac*), Emile Chautard (*Papa Goriot [Luneau]*), Brandon Hurst (*Count Taillefer*), Jocelyn Lee (*Anastasie [Jacqueline]*), Mathilde Comont (*Madame Vauquer*), Carrie Daumery (*Mademoiselle Miche [Mademoiselle Nicole]*), Fannie Yantis (*Julie*), Jean De Briac (*Frederic Taillefer*), Charles Requa (*Maxime de Trailles*), Marion Morgan Dancers, Sally Rand, Leo Kelly, [Kenneth Thomson?], Malcolm Denny?, Lillian Lawrence?. PROD: Frances Marion, Metropolitan Pictures Corporation, pres. John C. Flinn. PROD. MGR: George Bertholon, asst. E. J. Babelle. DIST: Producers Distributing Corporation. USCITA/REL: 18.04.1926. COPIA/COPY: 35mm, 5194 ft. (orig. 6995 ft.), 70' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris. Preservazione/Preserved: 1997.

Negli ultimi anni gli studiosi hanno rivolto l’attenzione all’attività di Frances Marion come sceneggiatrice e regista, ma il suo ruolo di produttrice rimane sorprendentemente trascurato. La Frances Marion Productions fu costituita dalla Producers Distributing Corporation nel febbraio 1925, e posta sotto il controllo di Metropolitan Pictures, la seconda unità di produzione di quella casa; il primo lungometraggio, annunciato nel marzo di quell’anno, doveva essere *Ten to Midnight*, un adattamento di *Père Goriot* di Balzac. Le riprese furono rinviata e la prima produzione distribuita da Frances Marion, in novembre,

In recent years scholars have directed their attentions to Frances Marion’s occupations as screenwriter and director, yet her role as producer remains surprisingly overlooked. Frances Marion Productions was formed by Producers Distributing Corporation in February 1925, under the wing of their second production unit, Metropolitan Pictures, with the initial feature announced in March that year as Ten to Midnight, an adaptation of Balzac’s Père Goriot. Filming was postponed, and Simon the Jester (directed by George Melford) became her first released



Paris at Midnight, 1926: Marion Morgan Dancers, scena perduta/lost scene. (PDC - Producers Distributing Corporation/Photofest)

fu *Simon the Jester* (diretto da George Melford). Bill Reilly, su *Moving Picture World* (7 novembre 1925) esortò i proprietari di sale a sfruttare la notorietà del suo nome: “Frances Marion è uno strumento di vendita per gli esercenti”. Per ragioni ancor oggi sconosciute, l’impresa ebbe vita breve, e nel gennaio 1926, mentre erano in corso le riprese di *Paris at Midnight* (il nuovo titolo dell’adattamento da Balzac), Frances si spostò alla Samuel Goldwyn Productions, ponendo fine alla propria carriera di produttrice.

Marion affrontava gli autori più famosi senza timori reverenziali, e probabilmente furono le possibilità drammatiche offerte da *Père*

production in November, prompting Bill Reilly in Moving Picture World (7 November 1925) to urge cinema owners to capitalize on her name recognition: “Frances Marion is a sales instrument for the exhibitor.” For reasons that currently remain unclear, the venture was short-lived, and in January 1926, while filming was on-going with *Paris at Midnight*, the new title for the Balzac adaptation, she moved to Samuel Goldwyn Productions, permanently ending her career as producer.

Marion was unafraid of tackling well-known authors, and presumably the dramatic possibilities within Père Goriot, one



Paris at Midnight, 1926: Marion Morgan Dancers, Jetta Goudal, scena perduta/lost scene. (PDC - Producers Distributing Corporation/Photofest)

Goriot, uno degli indiscussi capolavori di Balzac, ad attirare la sua attenzione. Ella non era però una sceneggiatrice abituata a concentrarsi attentamente sulle proprie fonti (come lei stessa ammise nell'articolo "Why Do They Change the Stories on the Screen?," pubblicato su *Photoplay* nel marzo 1926); in effetti *Paris at Midnight* si prende libertà sorprendenti e disinvolute con il romanzo: la più notevole riguarda il personaggio di Vautrin, (pseudonimo del grande criminale Jacques Collin), che è uno dei più compiuti e articolati personaggi di Balzac. Nell'interpretazione di Lionel Barrymore, il Vautrin di *Paris at Midnight* è in realtà l'uomo che dice di essere, assai più che quello

of Balzac's undisputed masterpieces, drew her to the material. She was not, however, a screenwriter to cleave closely to her source material, as she herself admitted in a March 1926 *Photoplay* article, "Why Do They Change the Stories on the Screen?," and indeed *Paris at Midnight* takes amusingly cavalier liberties with the novel. Most notable of these is the figure of Vautrin, the alias of master criminal Jacques Collin and one of Balzac's most richly realized characters. As played by Lionel Barrymore, the Vautrin of *Paris at Midnight* is very much the man he claims to be, rather than the one he truly is in the



Paris at Midnight, 1926: ?, Jetta Goudal.
(PDC - Producers Distributing Corporation/Photofest)

che veramente è nel romanzo: forse ha un passato deplorabile ma, come lui stesso afferma, “Sono come Don Chisciotte, amo difendere i deboli contro i prepotenti”. Non è verosimile che Marion abbia frainteso lo sfumato e complesso ritratto di questa figura affascinante e ambigua, offertoci da Balzac; più probabilmente ella ha adattato l’opera del maestro “al nostro vasto pubblico americano che si ispira all’ottimismo della speranza”.

Nel caso di *Vautrin* la sceneggiatura va nettamente fuori rotta, ma per il resto si mantiene fedele allo spirito di Balzac sia sul piano generale, sia nei particolari. La scelta di Jetta Goudal per il ruolo della baronessa Delphine de Nucingen, donna di incomparabile bellezza, è indovinatissima; nella sua delicata eleganza assomiglia a un levriero russo. È esattamente come l’ha creata Balzac: una donna che esige di essere adorata, volubile ed egocentrica. Porta tranquillamente alla rovina il giovane e ingenuo Eugène de Rastignac (Edmund Burns), e allo stesso modo, insieme alla sorella Anastasie (Jocelyn Lee), getta nella più nera miseria il padre, papà Goriot (Emile Chautard, qui al suo esordio cinematografico americano). Altrettanto aderenti alla fantasia di Balzac sono Madame Vauquer (Mathilde Comont, ricordata soprattutto per l’interpretazione del corpulento principe persiano in *The Thief of Bagdad*) e gli inquilini della sua pensione, variopinto assortimento di sagome fisiche e caratteri diversi, tutti accomunati dalla passione per il denaro.

La regia fu affidata a E. Mason Hopper, prolifico cineasta dalla variegata esperienza che aveva collaborato con Marion a *The Love Piker* (1923). Benché la copia francese superstita rechi parecchie scene interrotte, cosa che impedisce di apprezzare pienamente il film, da parecchie delle sequenze rimaste emerge chiaramente il talento visivo di



Paris at Midnight, 1926: Mathilde Comont, ?.
(PDC - Producers Distributing Corporation/Photofest)

novel: he may have an inglorious past, but as he states, “I am like Don Quixote, I have a fancy for defending the weak against the strong.” It’s unlikely Marion misunderstood Balzac’s multi-layered delineation of this rivetingly duplicitous figure, but rather that she was adapting the master for “that vast audience of ours, an American audience whose inspiration is founded on the optimism of hope.”

*While the script veers off course with Vautrin, elsewhere it’s true to the spirit of Balzac on both micro and macro levels. Jetta Goudal, as the impossibly beautiful Baroness Delphine de Nucingen, was an inspired piece of casting, resembling a borzoi in her fine-boned elegance. She’s a woman who demands to be worshipped, which is exactly how Balzac created her: mercurial and solipsistic, she blithely leads naïve young Eugène de Rastignac (Edmund Burns) into financial ruin just as she and her sister Anastasie (Jocelyn Lee) drive their father Papa Goriot (Emile Chautard, in his American screen acting debut) into dire poverty. Equally close to Balzac’s imagination are Madame Vauquer (Mathilde Comont, best remembered as the rotund Persian prince in *The Thief of Bagdad*) and the denizens of her boarding house, a motley assortment of physical shapes and characters all with a weakness for money.*

*Direction was assigned to E. Mason Hopper, a prolific filmmaker with a wide-ranging background who’d worked with Marion on *The Love Piker* (1923). While the surviving French print has a number of truncated scenes that hamper a full appreciation of the film, several extant sequences show off Hopper’s visual flair, most notably two scenes with Vautrin*

Hopper; pensiamo in particolare a due scene in cui Vautrin si camuffa davanti a uno specchio, e allo sfarzoso Bal des Quat'z'Arts, di cui purtroppo ci rimane solo un frammento. Le riprese che ci sono giunte, insieme a una serie di suggestive foto di scena, mostrano un grandioso ballo in maschera, cui a quanto risulta avrebbero partecipato 200 ballerini (tra i quali Sally Rand, che sarebbe poi diventata famosa per la danza con il ventaglio), curato da Marion Morgan, prestigiosissima coreografa che era anche la compagna di Dorothy Arzner (Ramon Novarro, prima di giungere alla fama, faceva parte della sua compagnia). Nelle fotografie ammiriamo parecchi numeri piuttosto osé, i cui atletici interpreti succintamente vestiti volteggiano tra gli ospiti che indossano costumi elaborati; i titoli non indicano il costumista, ma secondo alcune voci Jetta Goudal, notoriamente pignola, avrebbe creato lei stessa i propri abiti. Di quanto tutto questo abbia a che fare con Balzac si può discutere, ma si tratta senza dubbio di scene assai spettacolari, che furono ampiamente commentate dalla stampa.

Sicuramente consapevole della libertà con cui Frances Marion aveva adattato uno dei romanzi più celebri della letteratura francese, Erka-Prodisco, che distribuì il film in Francia, lo intitolò semplicemente *Un Père* e cambiò nome a parecchi personaggi, tra cui lo stesso Goriot, ribattezzato Luneau. Nessuno però ebbe dubbi su quale fosse la fonte, e i critici francesi furono meno indulgenti dei loro colleghi americani. Albert Bonneau, su *Cinémagazine* (24 dicembre 1926), parlò a nome di molti lamentando che “per pudore il titolo è stato cambiato e non è stato menzionato il nome di Balzac, ma i personaggi del romanzo sono così noti che li ritroviamo tutti, con le loro bizzarrie e le loro passioni, esagerati in maniera caricaturale”. Nonostante queste critiche, *Paris at Midnight* rimane un film godibile, assai più divertente dell'involuto *Le Père Goriot* di Jacques de Baroncelli (1921); il *Père Goriot* realizzato nel 1915 dalla Biograph, e diretto da Travers Vale, a quanto risulta è andato perduto. — JAY WEISSBERG

putting on a disguise before a mirror, and the lavish Bal des Quat'z'Arts, of which sadly only a fraction remains. What does exist, together with a number of enticing stills, shows a fancy-dress ball of grandiose proportions, purportedly featuring 200 dancers (including future fan-dancer extraordinaire Sally Rand) choreographed by Marion Morgan, a highly respected choreographer who was also Dorothy Arzner's companion (Ramon Novarro, before stardom, was part of her company). Photographs reveal several risqué numbers with athletic performers in skimpy garments cavorting among elaborately costumed guests – no costume designer is credited, although the notoriously persnickety Goudal is said to have created her own clothes. What it all had to do with Balzac is open to question, but it certainly made for grand spectacle and was widely commented on in the press.

No doubt cognizant of the license with which Marion adapted one of France's most celebrated novels, the French distributor Erka-Prodisco titled the film simply *Un Père*, changing a number of character names, including Goriot himself, renamed Luneau. No one had any doubt of the source material however, and French critics were less kind than their American colleagues. Albert Bonneau, in *Cinémagazine* (24 December 1926), spoke for many when he bewailed that “Out of modesty the title was changed and Balzac's name was not mentioned, but the characters in the novel are so well known that we find them all, with their quirks and passions, exaggerated to the level of caricature.” Despite such criticism, *Paris at Midnight* remains an enjoyable film, far more entertaining than Jacques de Baroncelli's plodding *Le Père Goriot* (1921); Biograph's 1915 *Père Goriot*, directed by Travers Vale, appears not to have survived. — JAY WEISSBERG

LIEBE (*Histoire des treize*) (DE 1927)

REGIA/DIR: Paul Czinner. SCEN: Paul Czinner, dal romanzo di/based on a novel by Honoré de Balzac (*La Duchesse de Langeais*, 1833-34). PHOTOG: Arpad Viragh, Adolf Schlasy. SCG/DES: Hermann Warm, Ferdinand Bellan. COST: Ilse Fehling. STILLS: Walter Lichtenstein. CAST: Elisabeth Bergner (*duchessa/Duchess de Langeais*), Hans Rehmann (*marchese/Marquis de Montriveau*), Agnes Esterhazy (*contessa/Countess Serezy*), Paul Otto (*marchese/Marquis de Ronquerolles*), Elza Temáry (*contessa/Countess Fontaine*), Nicolai Wassiljeff (*il giovane principe/the young prince*), Olga Engl (*la vecchia principessa/the old princess*), Arthur Kraußneck (*vice reggente/Vice-regent de Pamier*), Else Heller (*badessa/abbess*), Leopold von Ledebur (*duca di/Duke de Navarra*), Jaro Fürth (*duca di/Duke de Grandlieu*), Hans Conrady (*monaco/monk*), Karl Platen (*domestico/servant*). PROD: Elisabeth Bergner-Film, per/for Phoebus-Film AG, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 03.01.1927. USCITA/REL: 24.01.1927. COPIA/COPY: 35mm, 2433 m. (orig. 2697 m.), 106' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

La Duchesse de Langeais fa parte di una trilogia di romanzi che Balzac riunì sotto il titolo “Storia dei tredici”, i cui personaggi ricorrono in ciascun episodio: sono i Tredici, una cricca massonica che opera ai più alti livelli della società parigina. Il personaggio di Antoinette de Langeais – determinata, seducente e tragicamente imperfetta – esercitò un fascino irresistibile su attrici e sceneggiatori; Paul Czinner vide in lei un ruolo ideale per Elisabeth Bergner, una fra le più grandi attrici

La Duchesse de Langeais forms part of a trilogy of novels that Balzac grouped under the title “*Histoire des treize*”, loosely connected by recurring characters, *The Thirteen*, who form a masonic cabal operating among the highest levels of Parisian society. The lure of Antoinette de Langeais, headstrong, seductive, and tragically fallible, proved irresistible for both screenwriters and actresses, and Paul Czinner surely saw it as an ideal vehicle

teatrali in Germania, nonché compagna di vita del regista (si sposarono nel 1933). All'inizio delle riprese nel 1926 Czinner doveva essere ben consapevole che si sarebbero fatti paragoni con la versione di Frank Lloyd (*The Eternal Flame*, 1922), visto che Bergner e la protagonista dell'altro film, Norma Talmadge, erano entrambe annoverate fra le più grandi attrici drammatiche del periodo. A differenza delle sceneggiatrice di *The Eternal Flame* (Frances Marion) Czinner si discostò molto meno dal romanzo, con sollievo dei critici francesi che avevano elogiato la prestazione di Talmadge ma detestavano la predilezione americana per i film a lieto fine (è curioso che *La storia dei tredici* di Carmine Gallone, adattato nel 1917 da Lucio D'Ambra e interpretato da Lyda Borelli, abbia anch'esso eliminato il triste epilogo: immaginate, un film di Lyda Borelli dove tutto finisce bene!). Inoltre, a differenza del film di Lloyd, Czinner non si preoccupò di includere il marito della duchessa come co-protagonista; per Balzac, l'infelice matrimonio di Antoinette con un marito assente era la scintilla delle sue avventure amorose, ma la Francia della Restaurazione non era certo la Hollywood degli anni Venti (sebbene fosse molto più vicina allo spirito della Germania di Weimar), e il rifiuto della duchessa di indulgere a un vero e proprio rapporto carnale ha motivazioni psicologiche molto più profonde del puro e semplice codice morale. Dato il titolo del film – *Liebe*, “amore” – non sorprende che Czinner sviluppi fin dall'inizio il contrasto fra la calcolata civetteria iniziale di Antoinette e il suo disperato e totalizzante amore dopo che il marchese di Montriveau (Hans Rehmann) le ha impartito una lezione; ciò consente a Bergner di esprimere un ventaglio di emozioni ampiamente elogiato dai critici dell'epoca (molto più di quanto non sia accaduto in più recenti discussioni sull'opera). *Liebe* rimane a tutt'oggi uno dei film più trascurati del binomio Czinner-Bergner; se analizzato in rapporto con il testo di Balzac, l'opera merita invece di essere ampiamente rivalutata. Le recensioni in Germania furono entusiastiche: la maggior parte dei quotidiani segnalò le prolungate ovazioni alla serata inaugurale, quando Bergner fu così travolta dagli applausi da non poter lasciare il palcoscenico. Un tipico esempio è dato dal *Berliner Morgenpost*: “Una malinconica variante su un'eterna melodia, con immagini di straordinaria bellezza e una struggente interpretazione della protagonista... per lo più indimenticabile...”.



Liebe, 1927: Hans Rehmann.
(Cinémathèque française, Paris)

for Elisabeth Bergner, one of Germany's most important theatre stars as well as his life-partner (they married in 1933). When shooting began in 1926 he would have known that comparisons would be made with Frank Lloyd's 1922 version *The Eternal Flame*, given that Bergner and that film's star, Norma Talmadge, were considered two of the greatest dramatic actresses of the era. Czinner, unlike *Flame's* screenwriter Frances Marion, deviated far less from the novel, to the relief of French critics who had praised Talmadge's performance but were dismissive of the American need

for happy endings. (Curiously, Carmine Gallone's lost 1917 version, *La storia dei tredici*, adapted by Lucio D'Ambra and starring Lyda Borelli, likewise eliminated the downbeat finale – fancy that, a Borelli film with a happy ending!)

Also unlike the Lloyd version, Czinner didn't bother to include the Duchess's husband as a protagonist; for Balzac, Antoinette's unhappy marriage with an absent spouse was a catalyst for her flirtations, but Restoration France was not 1920s Hollywood (though it was arguably closer in spirit to Weimar Germany), and the Duchess's refusal to indulge in a consummated sexual liaison comes from a far more psychologically complex place than mere morals. Unsurprisingly given the film's title, *Liebe*, Czinner develops the contrasts between Antoinette's calculated coquetties at the start and her desperate, all-consuming love after the Marquis de Montriveau (Hans Rehmann) teaches her a lesson, allowing Bergner a range of emotions more celebrated by critics on the film's original release than in subsequent discussions of the film. *Liebe* remains one of

the least appreciated of the Czinner-Bergner collaborations, though when viewed through a Balzac lens the film is ripe for re-evaluation. Reviews in Germany were ecstatic, with most newspapers commentating on the prolonged ovation during the opening, when Bergner wasn't allowed to leave the stage. The *Berliner Morgenpost's* critique is a representative example: “A melancholy variant on an eternal melody, with compellingly beautiful images and a shattering main performance...much remains unforgettable...”

NUMMER 558

Illustrierter

8. JAHRGANG 1926

Film-Kurier



Liebe, 1927. (Coll. Jay Weissberg)

La recensioni francesi in seguito all'uscita a cura della Pax-Film nel marzo 1928 (con il titolo *Histoire des treize*) furono pressoché dello stesso tenore. Quasi tutti gli articoli elogiarono la fedeltà di Czinner all'originale: "Fra tutti i film tratti da Balzac fino a questo momento, *Histoire des treize* (*La Duchesse de Langeais*) è veramente l'unico a restituirci nei minimi dettagli l'atmosfera balzachiana... Non un solo passo falso, non la benché minima caduta di gusto hanno intaccato questa bella ricostruzione, che evoca così bene l'epoca della Restaurazione" (*Le Gaulois*, 13 agosto 1928). Henry Poulaille, nel suo articolo "Balzac au cinéma" (in *Cinéma*, 15 marzo 1928) ripeté lo stesso concetto, con un'importante postilla: "possiamo aggiungere che questo bel film arriva al momento giusto. È il saluto rispettoso da parte di uno dei giovani maestri di quella lingua universale che è il Cinema al grande Balzac, più anziano di lui; anch'egli, con la sua penna, ha parlato all'universo". Germaine Dermoz, Lyda Borelli, Norma Talmadge, Elisabeth Bergner: è una lista coi fiocchi. Ma la più famosa incarnazione cinematografica della duchessa di Langeais non andò mai al di là della fase progettuale: Greta Garbo, diretta da Max Ophuls. Provate a immaginare. – JAY WEISSBERG

French reviews following Pax-Film's release in March 1928, as Histoire des treize, were almost as glowing, with most writers celebrating Czinner's adherence to the original narrative: "Of all the films drawn from Balzac until now, Histoire des treize is the only one that conveys in its smallest details the atmosphere of his novels... Not the slightest error, nor any fault of good taste, mars this beautiful reimagining, so clearly evocative of the Restoration." (*Le Gaulois*, 13 August 1928)
Henry Poulaille, in his article "Balzac au cinéma" (Cinéma, 15 March 1928), echoed those words, with an important coda: "We may add that this lovely film comes at the right time. It is a respectful nod by one of the young masters of the universal language that is Cinema, to the great Balzac, his senior, who also, with his pen, addressed the universe."
Germaine Dermoz, Lyda Borelli, Norma Talmadge, Elisabeth Bergner: it's quite a roster. But the most famous cinematic incarnation of the Duchesse de Langeais never got beyond the planning phase: Greta Garbo, directed by Max Ophuls. Just imagine. – JAY WEISSBERG

LA COUSINE BETTE (FR 1928)

REGIA/DIR: Max de Rieux. SCEN: Max de Rieux, dal romanzo di/based on the novel by Honoré de Balzac (1846). PHOTOG: Maurice Guillemin. SCG/DES: Claude Franc-Nohain [Claude Dauphin]; scenari realizzati da/decors executed by: Jules F. Garnier. COST: Edouard Souplet. PARRUCCHE/WIGS: Maison Pontet. ASST. DIR: Cyril Godonoff. CONS: Marcel Bouteron. LOC. MGR: Pierre Duvivier, asst. Tahar Hanache. CAST: Alice Tissot (*Cousine Bette*), Germaine Rouer (*Valérie Marneffe*), Suzy Pierson (*Josèpha*), Andrée Brabant (*Hortense Hulot*), Maria Carli (*Adeline, Baronne Hulot*), Jane Huteau/Jeanne Uteau (*Cadine*), Henri Baudin (*Baron Hector Hulot*), Charles Lamy (*Monsieur Marneffe*), François Rozet (*Comte Wenceslas Steinbock*), Mansuelle (*Monsieur [Célestin] Crevel*), Léon Guillot de Saix (*Claude Vignon*), Pierre Finaly (*Baron Nucingen*), Nell Haroun (*Baron Henri Montès de Montejanos*), Eugène de Creus (*Maréchal Hulot*), Marcel Blancard (*Victorin Hulot*), Réval (*Stiedman*), Vera Dachel (*Olympe Bijou*), Chimène. RIPRESE/FILMED: 1927 (Gaumont studios, Paris; les Vosges, Château de Noisiel). PROD: Charles Pichon, Astor Film. DIST: P. J. de Venloo. USCITA/REL: 11.07.1928. COPIA/COPY: 35mm, 2389 m., 105' (20 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris. Restauro/Restored 1991.

La regia non fu la sola attività del versatile Max de Rieux, la cui carriera al cinema è limitata agli anni 1926-1934, a parte la sua collaborazione con Marcel Pagnol per *La Belle meunière* nel 1948. De Rieux fu anche sceneggiatore e attore comico fra il 1923 e il 1932. Farà più tardi qualche comparsa in produzioni dei primi anni Sessanta. Allestiti svariate opere liriche, e fu direttore di scena all'Opéra comique dal 1938 al 1945, quindi all'Opéra de Paris dal 1946 al 1957.

De Rieux girò *La Cousine Bette* nel 1927. Si tratta di un progetto evidentemente ambizioso, legato al penultimo romanzo di Balzac, chiave di volta e punto culminante della sua opera, nonché fulcro di una mutazione destinata ad avere effetti duraturi nella letteratura francese nel diciannovesimo secolo. Là dove il romanziere sembrava entrare nel vivo dell'azione già dalla prima scena (il danno era stato fatto nelle prime pagine) con il sordido incontro fra la baronessa Hulot e il banchiere Crevel, de Rieux – qui anche sceneggiatore del suo film – inizia la narrazione con la genesi dei rapporti all'interno della famiglia Hulot. Durante il prologo, il barone Hulot, militare in servizio

The multi-faceted Max de Rieux, whose key years working in film stretched from 1926 to 1934, was not solely a director; later, in 1948, he worked with Marcel Pagnol on the continuity of La Belle meunière. He was also a scriptwriter and actor between 1923 and 1932, and appeared in several films during the early 1960s. He staged several operas, and was stage manager at the Opéra Comique from 1938 to 1945, and then at the Paris Opéra from 1946 to 1957.

He filmed La Cousine Bette in 1927. By all accounts it was an ambitious project to take on Balzac's penultimate novel, both a turning-point and compendium of the Comédie Humaine, the fulfilment of a transformation that would perhaps change the entire course of 19th-century French literature. While the novelist seemed from the very first scene to get to the heart of an ongoing drama (evil having been done from its opening pages), with the sordid meeting between Baroness Hulot and the banker Crevel, de Rieux, who also wrote the script for his film, begins his narrative with the genesis of the Hulot household. It is during a prologue, as a matter of fact, that



HONORÉ DE BALZAC

La Cousine Bette, 1928. (Cinémathèque suisse, Lausanne)



La Cousine Bette, 1928: in primo piano/foreground Alice Tissot. (Cinémathèque française)

nei Vosgi nel 1810, incontra Adeline. La scelta di risalire alle origini della vicenda indica subito la volontà da parte del cineasta di insistere sul destino delle sublimi aspirazioni destinate a dissolversi con il passare del tempo nella banalità di un'esistenza animata dalle più basse pulsioni. Questo è anche un modo di sottolineare, per contrasto, la desolazione e la vergogna di un presente ben lontano dalle sue romantiche premesse. Da quel momento il film non può che descrivere un meccanismo fatale: iniziato con un incontro amoroso, terminerà con uno spettacolo di progressiva putredine.

De Rieux ha dato una dimensione barocca, da romanzo d'appendice,

Baron Hulot, serving in a military campaign in the Vosges in 1810, meets Adeline. This decision to return to the origins already indicates how the director sought to insist on the destiny of sublime aspirations, which time would dissolve through the triviality of an existence animated by dark impulses. By way of contrast, it was also a way of underlining the desolation and shame of a present truly removed from its romantic premises. From this moment on, the film cannot help but describe a fateful mechanism. Starting with a romantic encounter, it ends with the spectacle of organic decay.

De Rieux lends Balzac's novel a baroque dimension, serial-like and



La Cousine Bette, 1928: Alice Tissot, François Rozet.
(Cinémathèque française)

non di rado terrificante, al romanzo di Balzac. L'osservazione delle debolezze umane e del prevalere del vizio sulla virtù offre in effetti al regista il pretesto per traboccare nel grottesco, spingendosi talvolta sopra le righe per indicare la mostruosità degli uomini: ne è esempio la scimmia cappuccina messa a guardia della dimora di Josépha, amante dell'erotomane Hulot, caricatura immonda del bestiario umano. Il barone brasiliano Montès de Montejanos (già accento "esotico" nel romanzo) punisce a selvaggi colpi di frusta la sua infedele Valérie Marneffe, che a un certo punto morirà avvelenata.

Le qualità del film di Max de Rieux trascendono tuttavia la mera esagerazione figurativa nel rappresentare le torbide passioni che vi si dispiegano. La violenza è resa palpabile nella stessa messa in scena del film: scambi di sguardi e primi piani improvvisi descrivono una sanguinosa competizione fra predatori, definiti dalla loro mortale invidia e depravazione. Nell'allucinante sequenza finale il film si apre infine a un'astrazione plastica e geometrica, che trabocca in una sorta di vanità medievale. — JEAN-FRANÇOIS RAUGER



La Cousine Bette, 1928: ?, ?, Charles Lamy, Germaine Rouer.
(Cinémathèque française)

often frightening. The observation of human weakness and the superiority of vice over virtue provides the pretext for a sometimes grotesque overload, an escalation in which humanity's monstrosity finds itself symbolized, for example, by a capuchin monkey – the creature guarding the residence of Josépha, mistress of the erotomane Hulot, a revolting caricature of the human bestiary. And it is with frenzied lashes of the whip that the Brazilian Baron Montès de Montejanos (already an exotic addition in the novel) punishes Valérie Marneffe, the woman who had been his unfaithful mistress, and who later dies poisoned.

But the qualities of Max de Rieux's film go beyond the mere figurative exaggeration of these base passions. Violence is above all made palpable by the mise-en-scène itself. Plays of expression and sudden, inserted close-ups describe a bloody contest between predators, who are defined by deadly envy and debauchery. And in an hallucinatory final sequence, the film opens into a visual and geometrical abstraction, leading into a sort of Mediaeval vanitas. — JEAN-FRANÇOIS RAUGER



PIANO | FVG alle Giornate del Cinema Muto

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



L'associazione Piano FVG di Sacile, che indice e organizza il Concorso Pianistico Internazionale e il Festival Pianistico, partecipa quest'anno alle Giornate del Cinema Muto co-producendo, su idea di Davide Fregona e Dory Deriu Frasson, l'accompagnamento musicale per il film di **Mario Bonnard** del 1922 **I promessi sposi**: le musiche originali composte dal maestro **Valter Siviloti** saranno eseguite dal vivo dalla **Nuova Orchestra "Ferruccio Busoni"** di Trieste in collaborazione con l'**Accademia Naonis** di Pordenone; dirige il maestro **Massimo Belli**; al pianoforte **Lorenzo Cossi**, vincitore del concorso Piano FVG del 2010.



MARIO BONNARD

Programma a cura di / Programme curated by Marcello Seregni

“Mario Bonnard. Romano. Viene dal teatro, che ha frequentato come attore, ma senza gravi conseguenze. Subito si impone sulle rive del Po, per il suo bel fisico, fotogenico come nessuno fu mai. Per la sua alta, snodata figura a vita di vespa, per i suoi occhi penetranti in cavità, per la sua chioma ala-di-corvo, pel suo profilo di Dante in licenza, pel suo modo d’incantare le donne, pel suo fatale andare. Non hanno inventato ancora l’appello del sesso. Ma l’appello c’è lo stesso, si capisce, e a capolista dei detentori, brilla il nostro Bonnard” (Luciano Ramo, “Breve ma interessante storia di Mario Bonnard”, *Cinema Illustrazione*, n. 6, 1937). Basterebbe da solo, questo estratto dall’articolo di Luciano Ramo, a raccontarci chi è Mario Bonnard. Ce lo siamo chiesti prima e durante il lavoro per questa sezione a lui dedicata quest’anno alle Giornate, e sicuramente ce lo chiederemo anche dopo aver rivisto i titoli presenti e altri ancora. Chi è Mario Bonnard? Non è domanda facile a cui rispondere. La sua figura enigmatica ha attraversato quasi sessant’anni di cinematografia. Qualche signora âgé lo ricorderà nei panni del bello accanto alle Dive del cinema muto. Lo studioso più giovane noterà il suo nome di regista nell’esordio di Alida Valli (*Il feroce Saladino*, 1937), nell’accoppiata Anna Magnani – Aldo Fabrizi in *Campo de’ fiori* (1943) o nell’omaggio a Ettore Petrolini con un *Gastone* (1960) interpretato da Alberto Sordi.

Non abbiamo molte notizie sul giovane Bonnard, nato nel 1889. Pare abbia frequentato come attore alcune compagnie di teatro a Roma, quella del Teatro Manzoni certamente, prima di approdare nel mondo del cinema. Dal 1909 inizia ad apparire come figurante. Come primo ruolo di rilievo lo troviamo nel film della Latium (ex Pineschi), *Dalla morte alla vita* (1911), ventiduenne slanciato e corvino. Nel gennaio 1912 “il sig. Mario Bonnard è stato assunto dalla

“Mario Bonnard. Roman. Background in theatre, where he trod the boards, though without any particular success. He was an immediate success on the banks of the Po for his fine physique, photogenic like no one else, ever – his tall, supple, wasp-waisted figure, his deep, penetrating eyes, his raven-black head of hair, his Dantesque profile, his way of charming women, his captivating swagger. They hadn’t invented sex appeal yet, but it was there nonetheless, you can see it, and of all the title holders, our Bonnard outshines them all.” (Luciano Ramo, “Breve ma interessante storia di Mario Bonnard”, *Cinema Illustrazione*, no. 6, 1937). *This quote from the article by Ramo would be enough to tell us who Mario Bonnard was. We asked ourselves the same question before and during work on the section for this year’s Giornate, and we’ll no doubt ask it again after revisiting these films, and others. Who is Mario Bonnard? It’s not easy to give an answer. His enigmatic figure crosses nearly six decades of filmmaking. Some venerable ladies may remember him as the good-looking leading man next to the dive of silent cinema. Young scholars will notice his name as the director of Alida Valli’s debut (Il feroce Saladino, 1937), of the perfect pairing of Anna Magnani and Aldo Fabrizi in Campo de’ fiori (1943), or of the tribute to Ettore Petrolini in Gastone (1960), played by Alberto Sordi.*

We don’t know much about the young Bonnard, born in 1889. It seems he acted in some theatre companies in Rome, certainly including the Teatro Manzoni, before starting his film career. In 1909 he begins to show up as an extra. His first significant role was in Dalla morte alla vita (1911, Latium Studios, formerly Pineschi), as a slender, raven-haired 22-year old. In January 1912 La Vita Cinematografica (vol. III, no. 2) reported, “Mr. Mario Bonnard has been hired by the Ambrosio Company,” and thus a move to Turin and the beginnings of a sparkling

Soc. An. Ambrosio” (*La Vita Cinematografica*, anno III, n. 2, gennaio), e dunque il trasferimento a Torino, l’inizio della sfolgorante carriera. Nello stesso anno, o poco prima, collabora con un’altra casa torinese, la Pasquali, partecipando almeno a due film, *La rosa rossa* (Luigi Maggi, 1912) e *I delitti della legge* (1912), entrambi con Alberto A. Capozzi e Mary Cléo Tarlarini. Non ha fretta il giovane Bonnard, ma colpisce la flessibilità dei ruoli: galeotto, conte, bandito, tenente. Ma è all’Ambrosio, con Mario Caserini, che arrivano le prime vere occasioni importanti: *Parsifal* (1912), dove inizia a mostrare “l’espressione giusta” e *Santarellina* (1912), con le “languide occhiate” e i “sorrisi irresistibili”. La critica inizia a notarlo. La svolta nel 1913 con Caserini che fonda la Film Artistica Gloria e chiama a sé il meglio della cinematografia italiana. La guerra tra le case produttrici è in fermento. Bonnard segue il “suo” metteur en scene e nello stesso anno interpreta, tra gli altri, *Il treno degli spettri*, *Florette e Patapon*, *Anima perversa*.

Seguire Bonnard significa procedere lungo il cinema italiano dell’epoca, un’economia potentissima al suo apice, che realizza centinaia di film in brevissimo tempo. Un cinema che prende dal teatro, dalla letteratura, dall’arte e modella cinematicamente soggetti, scenari, interpretazioni. Come disse più tardi lo stesso Bonnard, “allora un attore in voga lavorava senza riposo. Io ho interpretato fino a quattro film in un mese. Dal ’12 al ’15. Un’epoca in cui l’industria cinematografica italiana esisteva vigorosa” (Domenico Meccoli, “Ricordi di Bonnard”, *Cinema*, anno III, n. 53, settembre 1938).

Non è un caso che nel 1913 la divina Lyda Borelli, già illuminata dal successo teatrale, accetti le avances del cinematografo. I suoi due primi film, *Ma l’amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913) e *La memoria dell’altro* (Alberto Degli Abbatì, 1913) la trasformano in Diva. Accanto a lei Mario Bonnard, “il giovane, notissimo ed assai quotato artista”, nell’esaltazione perfetta degli amanti sofferenti.

Bonnard a questo punto non si accontenta della recitazione ma decide di fondare una sua casa di produzione, l’omonima Bonnard-Film, forse il primo esempio di una ricerca di indipendenza artistica per un attore del suo calibro. Non è infatti solo produttore ma sceneggiatore, interprete. La prima regia arriva nel 1916 con un’altra casa, la Megale Film, con *Catena*, interprete Diana Karenne, ma saranno i successivi *Altro io* e *Treno di lusso*, del 1917 ed entrambi considerati

career. In the same year, or just before, he worked with another Turin studio, Pasquali, acting in at least two films, *La rosa rossa* (Luigi Maggi, 1912) and *I delitti della legge* (1912), both with Alberto A. Capozzi and Mary Cléo Tarlarini. The young Bonnard wasn’t rushing it, but we’re struck by his range: go-between, Count, bandit, lieutenant. Yet it was at Ambrosio, under Mario Caserini, that the first really important opportunities came: *Parsifal* (1912), where he began to demonstrate “the right expression”, and *Santarellina* (1912), with “languorous gazes” and “irresistible smiles”. Critics began to notice him. The turning point came in 1913 with Caserini, who founded Film Artistica Gloria and summoned the best talents in Italian filmmaking. The production houses were now at war with each other. Bonnard stuck with “his” metteur en scène, and in the same year his work included roles in *Il treno degli spettri*, *Florette e Patapon*, and *Anima perversa*.

Following Bonnard’s career means tracking the whole of early Italian cinema; its mighty economy was then at its height, generating hundreds of films in a very brief period. The medium of film was drawing on theatre, literature, and art, cinematically shaping subjects, scripts, and roles. As Bonnard himself said years later, “in those days actors in vogue worked without a break. I acted in up to four films a month. From 1912 to 1915. A time when the Italian film industry was thriving.” (Domenico Meccoli, “Ricordi di Bonnard”, *Cinema*, vol. III, no. 53, September 1938). It was not by chance that in 1913 the divine Lyda Borelli, already a star of the stage, accepted the advances of the cinema. Her first two films, *Ma l’amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913)

and *La memoria dell’altro* (Alberto Degli Abbatì, 1913) transformed her into a diva. Alongside her, Mario Bonnard, “the young, well-known, and very highly rated artist”, succeeded perfectly in exalting the drama of suffering lovers.

At this point Bonnard wasn’t content with merely being an actor, so he decided to found his own production company, Bonnard-Film, which may be the first example in Italy of a search for artistic independence for an actor of his calibre. In fact he was not only a producer, but a scriptwriter and actor. His first directing job came in 1916, through another studio, Megale Film, with *Catena*, featuring Diana Karenne, but it was *Altro io* and *Treno di lusso*, both made in 1917 and both believed lost, that



Mario Bonnard. (Coll. Marcello Seregni)

perduti, a confermare un successo e una ricerca tematica più complessa. Sono anni prolifici tra interpretazioni e direzioni, collaborazioni con la Cines, la Celio, la stessa Bonnard, la Electa. Il cinema sta cambiando e Bonnard lo capisce. Realizza ancora film, soprattutto regie, tra cui va ricordato *I promessi sposi* (1922), ultimo kolossal del cinema muto italiano.

Poi anni dopo spiegherà: “Io mi vanto almeno di avere avuto, una quindicina di anni fa [siamo nel 1933], la coscienza del mio io e di essermi accorto, allora, che la cinematografia avrebbe camminato e sarebbero mutati i gusti del pubblico e la moda. Nell'immediato dopoguerra, benché il mestiere mi rendesse ancora bene, sentii il pudore di piantare tutto in asso, di cambiare strada. Me ne andai a Berlino prima e poi a Parigi; e là, invece di sfruttare quel po' di notorietà che mi ero fatto, mi feci passare per un novizio e da attore mi sono trasformato in direttore artistico” (Mario Bonnard, “Io non sono io”, *Il Dramma*, 1° ottobre 1933).

La macchina produttiva tedesca è una buona gavetta per il “neo regista” che realizza svariati film tra cui il favoloso dramma alpino *Der Kampf ums Matterhorn* (1928) con Luis Trenker e Marcella Albani. Sono gli anni della maturità e del passaggio epocale al cinema sonoro. Ma qui, per noi affezionati del cinema muto, prosegue un'altra storia. Molto c'è ancora da studiare e poche le informazioni reperibili, ma il nome di Mario Bonnard, ne siamo convinti, potrebbe riservare ancora molte sorprese per il futuro. – MARCELLO SEREGNI

PARSIFAL (Parzival) (IT 1912)

REGIA/DIR: Mario Caserini. SOGG/STORY: Alberto A. Capozzi. SCEN, ADAPT: Arrigo Frusta, dal libretto di/from the opera libretto by Richard Wagner (1882). PHOTOG: Angelo Scalenghe. CAST: Vitale De Stefano (*Parsifal*), Mario Bonnard (*Amfortas*), Mary Cléo Tarlarini (*la maga Kondrie/the witch Kundry*), Maria Caserini Gasparini (*la madre di Parsifal/Parsifal's mother*), Antonio Grisanti (*il vescovo/The Bishop*), Dario Silvestri, Oreste Grandi, Filippo Costamagna, Serafino Vitè, Lia Negro, Cesare Zocchi, Mario Voller Buzzi. PROD: Ambrosio (film n. 731). USCITA/REL: 22.11.1912. V.C./CENSOR DATE: 22.06.1915 (n. 9544). COPIA/COPY: 35mm, 1029 m. (orig. 1064 m.), 50' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione: 1990, laboratorio Haghefilm, da un internegativo./Preserved 1990 at Haghefilm via internegative.

All'inizio della sua collaborazione con la Società Anonima Ambrosio, che durerà poco più di un anno, Mario Caserini (1874-1920) mette in scena *Parsifal*, il celebre dramma wagneriano, “completa rievocazione del più puro eroe germanico” (*La Fotografia Artistica*, n. 9, settembre 1912). La sceneggiatura è affidata ad Arrigo Frusta (1875-1965) che dal 1908 entra a far parte della casa torinese come soggettista, con evidente interesse per i soggetti in costume. Il “dramma sacro per eccellenza”, così definito dallo stesso Wagner, è incentrato sulla custodia del Sacro Graal.

Dopo che il re Amfortas (Mario Bonnard), caduto in peccato e travolto dai servitori di Satana, il mago Klingsor e la maga Kondrie (Mary Cléo Tarlarini), fallisce nella protezione della sacra reliquia, Parsifal (Dario Silvestri) ne viene nominato protettore. I due servi, odiatori del Graal, tentano in ogni modo di far peccare il giovane conducendolo sulle vie più estreme ma falliranno. Parsifal, fervente devoto che segue la retta via, è introdotto dal Vescovo (Antonio Grisanti) alla conoscenza dei segreti del Santo Graal.

confirmed his success and his search for more complex themes. These were prolific years as both actor and director, working with Cines, Celio, Bonnard-Film, and Electa. But cinema was changing, and Bonnard understood this. He continued to make films, especially as a director; memorable among these is the last blockbuster of Italian silent cinema, *I promessi sposi* (1922).

Speaking years later, in 1933, Bonnard said: “I am proud of at least having had an awareness, fifteen or so years ago, of my own identity, and of having realized then that cinema would move on, and that the tastes of audiences and fashions would change. In the immediate post-war period, although the profession still satisfied me, I was modest enough to leave it standing, to take another road. I went to Berlin first, and then Paris; and there, instead of exploiting the little fame I had made for myself, I passed as a novice, and from an actor I turned myself into an artistic director.” (Mario Bonnard, “Io non sono io”, *Il Dramma*, 1 October 1933).

The German production machine was a good fit for the “new-born director”, who made various films, including the fabulous Alpine drama *Der Kampf ums Matterhorn* (1928) with Luis Trenker and Marcella Albani. These were the years of his maturity, and of the epic shift to sound. But that, for those of us who love silent film, is another story. Much remains to be studied, and little information is available, but the name of Mario Bonnard, we are convinced, could still hold in store many future surprises. – MARCELLO SEREGNI

At the beginning of his collaboration with the Ambrosio production company, which lasted just over a year, Mario Caserini (1874-1920) directed Wagner's famous drama *Parsifal*, “a complete re-enactment of the purest of Germanic heroes” (*La Fotografia Artistica*, no. 9, September 1912). The screenplay was entrusted to Arrigo Frusta (1875-1965), who had joined Ambrosio in 1908 as a writer with a marked interest in costume subjects. This “sacred drama par excellence”, as Wagner defined it, revolves around the custody of the Holy Grail. After King Amfortas (Mario Bonnard) – fallen into sin and corrupted by Satan's servants, the wizard Klingsor and the witch Kundry (Mary Cléo Tarlarini) – fails to protect the sacred relic, Parsifal is named as its protector. Fired by hatred of the Grail, the two agents of evil do their utmost to tempt the young man into sin, resorting to the most extreme methods, but fail. Devoutly committed to the path of righteousness, Parsifal learns the secrets of the Grail from the Bishop.

The work's celebrated plot, laden with meaning, is well rendered

La nota e celebre trama, carica di significati, ben si adatta alla rappresentazione che Caserini mette in atto. Su *La Vita Cinematografica* (n. 21, 25 novembre 1912) Il rondone descrive una “messa in scena magnifica: tutto venne riprodotto con fedeltà meticolosa; armi, attrezzature, costumi, ecc. La parte tecnica impeccabile, bellissima la fotografia”. Da notare, come riportato nella frase di lancio, l'utilizzo degli “storici costumi forniti dalla Scala di Milano” e le oltre “500 comparse”. Alcuni elementi ne confermano la grandezza: l'utilizzo della profondità degli spazi con il movimento diagonale degli attori sulla scena enfatizza l'estensione degli ambienti, così come la posizione della macchina da presa decentrata per confermare un senso di piani differenti di azione. Le numerose scene all'aperto ambientate nei boschi o ai margini dei ruscelli enfatizzano il senso di misticismo che permea la storia e si equilibrano con le inevitabili scene d'interni, come la chiesa e il castello, che la storia prevede. In questo gioco di bilanciamenti Caserini inserisce degli interessanti “effetti speciali” come nella scena, notevole, dei servi che vedono l'arrivo di Parsifal dalla cima di una collina utilizzando il riflesso di uno specchio circolare e poi di colpo si trasformano in signori di alta nobiltà, o ancora là dove nel bosco compare all'improvviso davanti a Parsifal un esercito di centinaia di uomini. Un elogio a parte merita la danza dei fantasmi che uscendo dalla brace del fuoco e richiamati da Klingsor e Kondrie si dirigono a sfidare Parsifal in uno scontro a spade.

Mario Bonnard, all'epoca ventiduenne, aveva alle spalle una decina di interpretazioni ed era entrato a far parte dell'Ambrosio nel gennaio dello stesso anno. Pur comparando in maniera saltuaria nelle recensioni dell'epoca, ben più attente alle già note Tarlarini e Gasparini, Bonnard calza perfettamente i panni del giovane e ingenuo Amfortas. La sua recitazione, in alcuni punti ancora incerta, è tuttavia credibile soprattutto nella scena del tranello amoroso – con un bacio che tradisce le pose del futuro Divo – e nel sofferto pentimento del peccato commesso. Siamo ancora lontani dalle caratterizzazioni della figura del compagno amoroso di giovani donne che gli daranno fama e celebrità di lì a poco più di un anno, ma questa gavetta con Caserini che seguirà anche più avanti, e in una grande casa come l'Ambrosio, farà nascere in futuro alcuni interessanti frutti. – MARCELLO SEREGNI

by Caserini's screen adaptation. In *La Vita Cinematografica* (no. 21, 25 November 1912) “Il rondone” described a “magnificent mise-en-scène; everything is reproduced with meticulous accuracy: weapons, props, costumes, etc. Technically impeccable and beautifully photographed”.

The publicity surrounding the film's release emphasized its use of “period costumes supplied by Milan's La Scala” and over “500 extras”. A number of elements confirm the film's scale: the use of spatial depth, with the diagonal movement of the actors across the scene, exaggerates the size of the sets, just as the camera's off-centre position creates a sense of action taking place on different planes. The numerous outdoor scenes set in woodland or on the banks of streams emphasize the sense of mysticism that permeates the story; they are balanced by the inevitable interior scenes, like those in the church and the castle, expected in the plot. Into this balancing act Caserini inserts intriguing “special effects”, such as the memorable scene in which the servants see Parsifal's arrival from a hilltop via the reflection of a circular mirror, and then are suddenly transformed into high-born nobles; or, the one in a forest, where an army of hundreds of soldiers suddenly appears before Parsifal. Special mention should go to the dance of the ghosts, who emerge from the flames of a fire, summoned by Klingsor and Kundry, and set out for Parsifal to challenge him to a swordfight.

Mario Bonnard, then 22 years old, already had about ten films behind him when he joined Ambrosio in January 1912. Though the contemporary reviews of Parsifal concentrated on the better-known Tarlarini (as Kundry) and Maria Caserini Gasparini (as Parsifal's mother), Bonnard fits the role of the naive young Amfortas perfectly. His acting, at some points still uncertain, is however especially believable in the scene of amorous entrapment – with a kiss that reveals the poses of the future divo – and in his tortured repentance for the sin he has committed. Bonnard was still a long way from the characteristic roles of an amorous companion to young ladies which were to bring him fame and celebrity little more than a year or so later, but this apprenticeship with Caserini, with whom more films followed, and in a big company like Ambrosio, was destined to bear some interesting fruit. – MARCELLO SEREGNI

SATANA (Satan) (IT 1912)

REGIA/DIR: Luigi Maggi. SOGG/STORY: Guido Volante, dai poemi di/from poems by: John Milton (“Paradise Lost”, 1667); Friedrich Gottlieb Klopstock (“Der Messias”, 1773). PHOTOG: Giovanni Vitrotti. CAST: Mario Bonnard (*Satana/Satan*), Mario Voller Buzzi (*Gesù Cristo/Jesus Christ*), Mary Cléo Tarlarini (*la cortigiana/the courtesan Fiammetta*), Fernanda Negri-Pouget (*la fioraia/the flowergirl Maria*), Enrico Lupi (*Furio*), Rina Albry, Vitale De Stefano, Oreste Grandi, Bianca Schinini, Cesare Zocchi, Ercole Vaser, Armando Pouget, Lia Negro, Giuseppina Ronco, Carlo Campogalliani. PROD: Ambrosio, Torino (Serie d'Oro – film n. 762). USCITA/REL: 10.12.1912. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913 (n. 134). COPIA/COPY: frammento/fragment, 35mm, 167 m. (orig. 1960 m.), 8' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Il 1912 è un anno cruciale per Mario Bonnard. Inizia a delinearci con più sicurezza la capacità di interpretazione di ruoli diversi e prende corpo una più ricercata consapevolezza nella rappresentazione dei personaggi. La “scuola” Caserini e il lavoro in una società di ampio

1912 was a crucial year for Mario Bonnard. He was beginning to show a surer ability for interpreting a range of roles, and developing a more refined awareness in his character portrayals. Time spent in the Caserini “school” and working in a such a wide-ranging and varied

respiro e così diversificata come l'Ambrosio portano i suoi frutti. Matura l'attore Bonnard ed è nel personaggio Satana che si svela nelle sue prime sembianze. Possiamo solo intuire la forza evocativa che il film deve avere suscitato nello spettatore dell'epoca nell'unico frammento visibile fino ad oggi e della durata di otto minuti conservato presso il BFI – National Film and Television Archive. Maria Adriana Prolo segnalò nella sua *Storia del cinema muto italiano* come la rappresentazione di “diverse manifestazioni di un'unica forza in varie epoche” in *Satana* coincidesse con il successivo e americano *Intolerance*. Diviso in due parti, *Il gran ribelle* e *Il distruttore*, e due rispettivi atti, *Satana* narra il *dramma dell'umanità* (che è anche il sottotitolo del film). Nel *Gran ribelle* troviamo la lotta di Satana contro il bene e la giustizia, una lotta dove egli verrà sconfitto. Il primo atto, *Satana contro il Creatore*, è tratto dal *Paradiso perduto* di John Milton, l'Omero britannico, e troviamo Satana che piomba sulla terra dopo una dura battaglia con Dio. Nel secondo atto, *Satana contro il Salvatore*, tratto dal *Messiede* di Klopstock, siamo a Gerusalemme e Satana, prese le sembianze di un Fariseo, cerca di combattere Gesù, interpretato da Mario Voller Buzzi.

Nella parte seconda, *Il distruttore*, Satana combatte contro l'uomo, una lotta che lo vedrà invece vincitore. Il primo atto, intitolato *Il Demone verde ossia Satana nel Medioevo*, vede protagonista Gerberto, un alchimista di un convento portato alla corruzione da Satana che, soddissatto, beve assenzio gustandosi i risultati delle sue azioni. Nel secondo atto, *Il Demone rosso ossia Satana nella vita moderna*, agli inizi del Novecento in una fabbrica meccanica Satana distrugge l'amore tra Maria e Furio, rispettivamente Fernanda Negri-Pouget e Enrico Lupi, e rovina gli affari portando morte e distruzione.

Di questa trama complicata e articolata rimangono solo poche scene che possono però essere confrontate e messe in relazione con i materiali fotografici e pubblicitari conservati presso il Museo del Cinema di Torino. Come non rimanere stupiti e coinvolti dalle pose contorte del giovane Bonnard? Il suo corpo assume tratti metafisici mentre il suo viso diventa fatalmente diabolico con un trucco che ne sottolinea zigomi e occhi. Come non trovarsi incantati nell'osservare scenografie oniriche che compongono spazi inediti? Luigi Maggi, reduce dai grandi successi de *Il granatiere Roland* e di *Nozze d'oro*, entrambi del 1911, realizza un grande viaggio morale tra avidità, corruzione e violenza nella lunghezza di 1960 metri per la “Serie d'Oro” dell'Ambrosio. Alcuni testi assegnano la co-regia ad Arturo Ambrosio.

Un grande successo anche all'estero che sappiamo fu distribuito con diverse lunghezze negli Stati Uniti, in Francia, Gran Bretagna, Svezia e Ungheria. Dal foglio della brochure dedicata al film leggiamo: “tutte le colpe e i drammi dell'umanità trovano nel dramma presente la loro origine e il cuore dello spettatore è naturalmente portato ad una moralità finale: a detestare, cioè, il delitto, figlio delle tenebre, e ad aspirare verso il bene, figlio della luce”. – MARCELLO SEREGNI

company as Ambrosio were bearing fruit. Bonnard was maturing as an actor, and it is in the role of Satan that his skill was first revealed. We can only guess the impact the film had on audiences at the time, since all that is viewable today is an 8-minute fragment conserved in the BFI National Archive, showing Satan at Christ's Baptism and Passion. In her Storia del cinema muto italiano Maria Adriana Prolo observes that the representation of “diverse manifestations of a single force in various epochs” in Satana coincided with the subsequent American production Intolerance.

Originally in two parts, Il gran ribelle (The Great Rebel) and Il distruttore (The Destroyer), and four acts, Satana narrates the drama dell'umanità (The Drama of Humanity, which is also the film's subtitle). In Il gran ribelle Satan is depicted fighting against good and justice, a struggle he will lose. The first act, Satana contro il Creatore (Satan versus the Creator), draws on Milton's Paradise Lost; Satan descends to Earth after a bitter struggle with God. The second act, Satana contro il Salvatore (Satan versus the Saviour), based on another epic poem, Friedrich Gottlieb Klopstock's Der Messias (The Messiah), sees Satan in Jerusalem in the guise of a Pharisee, determined to instigate a fight with Jesus (played by Mario Voller Buzzi).

In the second part, Il distruttore, Satan fights Man, and this time he is victorious. The first act, entitled Il Demone verde ossia Satana nel Medioevo (The Green Demon, or Satan in the Middle Ages), features Gerberto, an alchemist at a monastery who is corrupted by Satan, who helps him to create absinthe, and then drinks to the success of his efforts. The second act, Il Demone rosso ossia Satana nella vita moderna (The Red Demon, or Satan in Modern Life), is set in an early 20th-century engineering works, where Satan destroys the love between Maria and Furio (Fernanda Negri-Pouget and Enrico Lupi) and ruins the business, bringing death and destruction.

All that is left of this long and complicated work are a few scenes, but light can be shed on them by the photographs and publicity material now in the Museo del Cinema in Turin. How can anyone not be amazed and enthralled by the contorted poses of the young Bonnard? His body assumes metaphysical traits while his face becomes fatally diabolical with make-up that accentuates his cheekbones and eyes. How can one not be enchanted by the dreamlike sets, which create unheard-of spaces? Fresh from the success of Il granatiere Roland (Grenadier Roland) and Nozze d'oro (After Fifty Years), both 1911, with Satana director Luigi Maggi regaled audiences with a great moral journey through greed, corruption, and violence – all in a total length of 1,960 metres, for Ambrosio's “Serie d'Oro” (“Gold Series”). Some sources credit Arturo Ambrosio as co-director.

The film was also a great success abroad; it is known to have been distributed, in various lengths, in the United States, France, Britain, Sweden, and Hungary. One page of the brochure devoted to the film reads: “The origins of all humanity's faults and tragedies are to be found in this drama, and the spectator's heart is naturally carried to a final moral: to detest Abomination, the Son of Darkness, and to aspire to Good, the Son of Light”. – MARCELLO SEREGNI

LA MEMORIA DELL'ALTRO (IT 1914)

REGIA/DIR: Alberto Degli Abbatì. SOGG/STORY: Baronessa Vittorina De Rege. PHOTOG: Angelo Scalenghe. CAST: Lyda Borelli (*l'aviatrice/the aviatrix Lyda*), Mario Bonnard (*Mario Alberti*), Vittorio Rossi Pianelli (*il principe di/Prince of Sèvre*), Letizia Quaranta (*Cesarina*), Felice Metellio (*il giornalista/the journalist*), Emilio Petacci. PROD: Film Artistica "Gloria", Torino. V.C./CENSOR DATE: 24.12.1913 (n. 2084). USCITA/REL: 01.1914. COPIA/COPY: DCP, 72'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Pochi mesi separano l'uscita di *Ma l'amor mio non muore!*, per la regia di Mario Caserini, da quella de *La memoria dell'altro* di Alberto Degli Abbatì. Nel 1913 Caserini, carattere impetuoso, lascia con un colpo di coda la Società Ambrosio e fonda insieme ad altri soci a Torino la Film Artistica Gloria. Esempio interessante per comprendere come la maturità del cinema italiano dell'epoca passasse anche dalla ricerca di autonomia artistica e di espansione commerciale.

Tra i primi titoli, appunto, *Ma l'amor mio non muore!*, quello che viene considerato come il capostipite del dramma cinematografico d'ambientazione borghese, dove la purezza delle linee estetiche dei piani si combina alla suggestione dei primi piani. *Ma l'amor mio non muore!*

è il film che rivela al mondo, alla sua prima esperienza cinematografica, la Diva Borelli. È il titolo che fa nascere l'accoppiata con Mario Bonnard, in secondo piano rispetto alla grande attrice ma fondamentale nella caratterizzazione del soggetto, una spalla indispensabile al fine drammatico dove si rimane impressionati dall'«eleganza aristocratica dei personaggi, i loro abbigliamenti ricchi e signorili, la loro azione sobria ed elevata, il loro incedere libero e sicuro».

La memoria dell'altro prosegue il filone, sul grande successo del precedente, entrambi categorizzati come "serie Lyda Borelli".

La giovane aviatrix Lyda (Lyda Borelli) si nega alla corte del principe di Sèvre (Vittorio Rossi Pianelli) e si innamora del giornalista Mario (Mario Bonnard) che, pur fidanzato con Cesarina (Letizia Quaranta), si reca a casa di Lyda per un incontro. Cesarina li vede e successivamente convince Mario a lasciare Lyda. Quest'ultima, rimasta sola, accetta le avances del principe di Sèvre. Tempo dopo i due si recano a Venezia e a teatro, l'incontro casuale tra Lyda e Mario riaccende la memoria e l'antico amore in un susseguirsi di drammi sentimentali.

Il soggetto, della baronessa Vittorina De Rege, autrice della Gloria, ha l'indubbia capacità di comporre un quadro articolato dell'animo umano. Il personaggio di Lyda risplende nella sua sensualità e strizza l'occhio all'emancipazione, grazie alla magnifica scena di apertura del volo aereo, metafora di modernità. Così come la potenza e l'abbandono nella danza apaches confermano, nella seconda parte del film, l'autonomia del personaggio femminile.

Just a few months separated the release of Ma l'amor mio non muore!, directed by Mario Caserini, and Alberto Degli Abbatì's La memoria dell'altro, both starring Lyda Borelli and Mario Bonnard. The impetuous Caserini had abruptly left Ambrosio to become one of the founders of a new company, "Film Artistica Gloria", in Turin in 1913. An interesting event in itself, but also important in understanding how the Italian film industry at the time was developing through the quest for artistic independence and commercial expansion. Among Gloria's first productions, Ma l'amor mio non muore! was the model for a whole series of romantic dramas with a bourgeois setting, where the purity of the aesthetic lines of the photographic planes combine with the beauty of the close-ups.

Ma l'amor mio non muore! was also the film that revealed the diva Lyda Borelli to the world, in her film debut. It also marked the beginning of her teaming with Mario Bonnard, who not only played in support to the great actress, but whose characterization was fundamental to the story and indispensable to the dramatic ending, where one remains impressed with the "aristocratic elegance of its characters, their rich and stylish clothes, their sober and noble actions, their free and confident bearing". La memoria dell'altro, made in the wake of the enormous success of its predecessor, continued the trend; the two films became categorized as the first of "the Lyda Borelli series".

The young aviatrix Lyda (Lyda Borelli) spurns the advances of the Prince of Sèvre

(Vittorio Rossi Pianelli) and falls in love with the journalist Mario (Mario Bonnard), who, although engaged to Cesarina (Letizia Quaranta), goes to Lyda's home for an assignation. Cesarina sees them and manages to persuade Mario to leave Lyda. Now alone, Lyda accepts the Prince's advances. Some time later in Venice the star-crossed lovers meet by chance in a theatre, re-igniting their memoria and their old love in a succession of romantic scenes.

Written by Gloria company author Baroness Vittorina De Rege, the story has the sure ability to create a complex, articulate picture of the human heart. Lyda's character glows with sensuality, and the story gives more than a nod to women's emancipation, with the magnificent opening scene of an airplane in flight, a metaphor for modernity, just as the power and abandon of the apache dance in the second part of the film confirm the independence of the female character.



La memoria dell'altro, 1914: Lyda Borelli.
(Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma)

Mario Bonnard accompagna la Borelli, mostrandosi contraltare perfetto all'esuberanza dell'attrice: elegante, dosa la sua recitazione "di attore efficacissimo, e nel contempo sobrio, misurato e corretto". C'è, nella scena, ma potremmo dire anche che non c'è: il suo marchio più evidente è l'estrema flessibilità – qualcuno ha parlato anche di mimetizzazione – con cui si immette nell'inquadratura e svolge, senza eccessi ma certo egregiamente, il suo ruolo. Questa seconda volta conferma il cliché dell'uomo tragico, da cui Bonnard saprà però distaccarsi più avanti nel corso della sua carriera.

Ad aiutare il successo del film sono gli esterni veneziani tra gite in vaporetto e delle magnifiche riprese di Piazza San Marco. La regia è affidata ad Alberto Degli Abbatì, metteur en scène poliedrico. Il film, restaurato dal CSC – Cineteca Nazionale, proviene da un duplicato negativo stampato nel 1977 da una copia nitrato d'epoca non più disponibile. – MARCELLO SEREGNI

Mario Bonnard partners Borelli elegantly, providing a perfect counterbalance for the actress's exuberance, and giving the performance of a "highly effective actor, at the same time sober, measured, and honest". He is there, in the scene, but we could almost say that he isn't; his most obvious trademark is the extreme flexibility – one critic called it camouflage – with which he enters the shot and performs his role without excess, but with distinction. This second appearance confirmed Bonnard's skill in evoking the cliché of the tragic male; yet despite its success, he had the wisdom to part company with such type-casting later in his career. Adding to the film's success were the Venice locations, among them vaporetto trips and wonderful shots of the Piazza San Marco. The direction was in the capable hands of the versatile Alberto Degli Abbatì. The DCP being shown was made by the CSC – Cineteca Nazionale from a duplicate negative printed in 1977 from a vintage nitrate copy that is no longer available. – MARCELLO SEREGNI

Evento del mercoledì / Mid-week Event

I PROMESSI SPOSI (IT 1922)

REGIA/DIR: Mario Bonnard. ADAPT: Mario Bonnard, dal romanzo *di/from the novel* by Alessandro Manzoni (1827). PHOTOG: Giuseppe-Paolo Vitrotti. SCG/DES, COST: Camillo Innocenti. CAST: Emilia Vidali (*Lucia*), Domenico Serra (*Renzo*), Nini Dinelli (*la monaca di Monza/the Nun of Monza*), Mario Parpagnoli (*Don Rodrigo*), Rodolfo Badaloni (*l'Innominato/The Unnamed*), Umberto Scalpellini (*Don Abbondio*), Ida Carloni-Talli (*Agnese*), Raimondo Van Riel (*il Griso*), Rinaldo Rinaldi (*lo Sfregiato/Scarface*), Olga Capri (*Perpetua*), Enzo Biliotti (*fra'/Brother Cristoforo*), Bonaventura Ibañez. PROD: Bonnard-Film, Roma. DIST: U.C.I. V.C./CENSOR DATE: 30.11.1922 (2 ep., n. 17553-17554). USCITA/REL: 27.12.1923 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 130'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano. Restauro effettuato nel 2015 a partire da un negativo nitrato della Cineteca Italiana e da un positivo nitrato imbibito della Cineteca Nazionale, Roma / Restored 2015 from a nitrate negative from the Cineteca Italiana and a tinted nitrate print from the Cineteca Nazionale, Roma.

Musiche originali composte da / *Original music composed by* Valter Sivilotti.

Esecuzione dal vivo/*Performed live* by Nuova Orchestra da Camera "Ferruccio Busoni", Trieste.

Con la collaborazione di/*With the collaboration of* Accademia Naonis, Pordenone; pianoforte: Lorenzo Cossi.

Direttore/Conductor: Massimo Belli.

Coproduzione/Co-production: Piano FVG.

Del grande romanzo italiano per eccellenza, *I promessi sposi*, sono stati realizzati durante il periodo del cinema muto diverse versioni, di cui la prima risulta quella prodotta da Luca Comerio nel 1908, considerata purtroppo perduta. Da sempre l'opera manzoniana risulta essere di grande attrazione per la cinematografia. Bonnard, attento e fine conoscitore letterario, non deve essere rimasto immune dal fascino che i personaggi, gli ambienti e le vicende potevano rendere sul piano filmico. Già dalla fine del 1921 Mario Bonnard inizia a lavorare alla produzione dei *Promessi sposi*, ma è l'anno successivo, all'inizio del 1922, che iniziano le riprese negli studi della Cines di Roma. La produttrice Bonnard Film, infatti, è in rapporto con la casa romana che di lì a breve verrà totalmente inglobata all'interno dell'Unione Cinematografica Italiana (U.C.I.). Dettaglio di non poco conto se pensiamo che la stessa U.C.I., in crisi, fermerà nell'autunno del 1922 le lavorazioni chiudendo "sotto chiave i negativi di quattro grandi film", tra cui appunto *I promessi sposi*. Questo non impedisce

It would be difficult to overstate the importance of Alessandro Manzoni's novel I promessi sposi (The Betrothed) within Italy, or to explain its curious lack of fame outside the peninsula. First published in 1827, decades before the unification of Italy, yet set in the 17th century, the book was a key text in fostering the notion of Italian nationhood and is required reading by every schoolchild.

The great Italian novel par excellence, I promessi sposi (The Betrothed) was the subject of several silent film versions. The first, produced by Luca Comerio in 1908, is now unfortunately considered lost. Manzoni's famous masterwork has always attracted filmmakers. A literary connoisseur like Mario Bonnard cannot have been immune to the fascination that its characters, settings, and adventures could bring to the big screen. In late 1921 he was already preparing the production of I promessi sposi, and shooting began in early 1922 at the Cines studios in Rome. Bonnard's production company was linked to Cines, which soon after was completely absorbed by Unione Cinematografica Italiana (U.C.I.). This was



I promessi sposi, 1922: in alto/above, Domenico Serra, Emilia Vidali, Ida Carloni Talli; in basso/below, Raimondo van Riel, Rinaldo Rinaldi, Mario Parnagnoli. (Cineteca italiana, Milano)



I promessi sposi, 1922: in alto/above, Mario Parnagnoli, Enzo Biliotti; in basso/below, ?, Emilia Vidali.
(Cineteca italiana, Milano)

a Bonnard di presentare alla commissione di censura il film, richiesta che viene fatta il 12 novembre 1922. L'occasione per la prima proiezione è l'Esposizione Internazionale di Ottica e Cinematografia di Torino del 1923 dove il film riceve la Grande Medaglia d'Oro nel Concorso Nazionale e Mario Bonnard e Giuseppe Vitrotti i Diplomi come direttore artistico e direttore tecnico.

Dai documenti dell'epoca sappiamo che questa prima proiezione aveva una durata di quattro ore e mezza circa per un totale di 4016 metri: troppo lunga per l'epoca e infatti viene presa la decisione di ridurre il film per non appesantire il pubblico. Il visto di censura però, che come abbiamo detto è stato richiesto precedentemente, segnala una lunghezza totale di 3816 metri e la suddivisione in due parti del film. Dunque una seconda versione. Ed una terza si dimostra questa presentata alle Giornate per lunghezza della pellicola e durata, forse la stessa proiettata nelle prime proiezioni pubbliche del film avvenute a Torino dal 3 al 20 dicembre 1923 e reclamate a gran voce dal pubblico, "quasi duecentomila spettatori".

Gli avvicendamenti produttivi e distributivi non hanno certo favorito una facile testimonianza dei passaggi avvenuti. Tuttavia grazie alle fonti extra filmiche è interessante notare come dal 1923 al 1925 *I promessi sposi* sia stato proiettato in molte città italiane, come Firenze e Milano, interessando critica e pubblico. Si capisce il perché guardando il film: le scene di folla, le lunghe sequenze di battaglie, la caratterizzazione psicologica dei personaggi – resa anche dall'utilizzo dei primi piani – e una regia sapiente e non convenzionale, ne fanno un film riuscito e di grande impatto visivo. Indimenticabile la carrellata aerea sul lungo tavolo da pranzo di Don Rodrigo. Le scene si alternano in momenti d'azione e situazioni raccolte, in episodi narrativi lineari, con alcuni interessanti utilizzi di montaggio alternato, di raccordi e di suddivisione del quadro in differenti piani di azione e tempo. Camillo Innocenti, scenografo e costumista, è abile nella ricostruzione di interni e nella gestione degli ampi spazi esterni, colui che "ha fatto rivivere la Milano spagnuolesca". La recitazione è di stampo naturalista, mai eccessiva, e si divide tra melodramma e comico, in una resa finale piacevole e mai sopra le righe.

Il restauro del film è stato effettuato in 2k presso Fondazione Cineteca Italiana di Milano a partire dal negativo nitrato originale e la comparazione con la copia positiva 35mm nitrato imbibita della Cineteca Nazionale di Roma, di cui sono state utilizzate le didascalie. Di queste è interessante notare come durante le fasi di preservazione si è potuta identificare, coperta da uno strato di colore, la sigla Cines, cancellata e sostituita con quella della U.C.I. Lo Svenska Filminstitutet ha messo a disposizione un elemento positivo 35mm nitrato con due colorazioni differenti a imbibizione: si tratta di un taglio di censura richiesto per la circolazione del film in Svezia, ammessa il 17 aprile 1926. Il frammento è visibile, insieme al film, nell'edizione dvd edita da Fondazione Cineteca Italiana. Oltre alla versione muta, presentata alle Giornate con una nuova partitura originale di Valter Sivillotti, il film è stato rieditato e distribuito in versione sonorizzata dalla Pittaluga nel 1934. – MARCELLO SEREGNI

a detail of some importance, as in autumn 1922 U.C.I. reacted to the crisis engulfing it by stopping work and putting "the negatives of four big films under lock and key", including I promessi sposi. This did not prevent Bonnard from submitting the film to the censorship commission on 12 November 1922. It was first shown in 1923, at the Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia in Turin, where it was awarded the Gold Medal for Italian films, and Mario Bonnard and Giuseppe Vitrotti each received certificates, as artistic director and technical director respectively.

Contemporary documents reveal that the version shown at this first screening was 4,016 metres long and lasted four and a half hours – too long for that period, and it was decided that it should be cut to go easier on audiences. However, the censor's permit, already applied for earlier, specifies a total length of 3,816 metres, with the film divided into two parts. Which indicates a second version. To judge by the length and running time of the film now being presented at Pordenone, there was a third version, possibly the one that was shown at the first public screenings that took place in Turin from 3 to 20 December 1923, which were enthusiastically received by a total audience of "almost two hundred thousand spectators". The tangled process of production and distribution have not made it easy to trace the film's history. But it is interesting to note, thanks to additional film sources, that from 1923 to 1925 I promessi sposi was shown in a number of Italian cities, including Florence and Milan, pleasing critics and audiences alike. Watching the film, it is easy to see why. Its crowd scenes, long battle sequences, psychological characterizations – rendered largely through telling close-ups – and deftly unconventional direction make it a successful and visually striking work. One memorable moment is the overhead tracking shot of Don Rodrigo's long dining table. The scenes alternate between action sequences and situations grouped in linear narrative episodes, with several interesting usages of cross-cutting, transitions, and subdivision of the frame into different planes of action and tempo. Art director and costume designer Camillo Innocenti's clever reconstruction of interiors and management of extensive outdoor locations earned praise, saying that he "had brought to life [17th-century] Milan under the times of Spanish rule". The naturalistic acting, never excessive, alternates melodrama with comedy, in a finished product which is pleasing and never "over the top".

The film was digitally restored in 2K at the Cineteca Italiana in Milan, starting with the original nitrate negative and a comparison with the tinted 35mm nitrate print held by the Cineteca Nazionale in Rome, which also provided the intertitles. Regarding the titles, it is interesting to note that during the conservation work it was possible to identify, concealed by a layer of colour, the Cines logo, effaced and replaced by that of U.C.I. The Svenska Filminstitutet made available a 35mm nitrate positive element with two different tints – a censor cut requested for the film's release in Sweden, which was authorized on 17 April 1926. This fragment can be seen as an extra in the DVD edition of the film published by the Cineteca Italiana. The film was re-edited and distributed in a sonorized version by Pittaluga in 1934. The silent version will be presented this year at the Giornate with a new original score by Valter Sivillotti. – MARCELLO SEREGNI

DER GOLDENE ABRUND. SCHIFFBRÜCHIGE DES LEBENS (FR: **Rapa-Nui**; IT: **Atlantis**) [The Golden Abyss.

Castaways of Life] (DE/FR 1927)

Titoli di lavorazione/*Working titles*: Welt und Halbwelt; Frauen in Abgrund.

REGIA/DIR: Mario Bonnard. SCEN: Franz Schulz, dal romanzo di/based on the novel by André Armandy (*Rapa-Nui*, 1923). PHOTOG: Mutz Greenbaum (supv); OP: Emil Schünemann, Raoul Aubourdier. SCG/BES: Alexander Ferenczy, Andrej Andrejew. PROD MGR: Fred Lyssa. CAST: Liane Haid (*le gemelle/the twins: Jola [Oédidée] & Claire*), André Roanne (*Jean Hudin [Hoëdic]*), Claude Mérelle (*Dolores Coreto*), Hugo Werner-Kahle (*Dr. Codrus*), Hans Albers (*Baron Armand [Flaugergue]*), Robert Leffler (*Pater Ambrosius, il missionario/a missionary*), Raimondo van Riel (*capobanda/bandit ringleader [il brasiliano/the Brazilian]*), Ekkehard Ahrend (*l'amante di Claire/Claire's lover*), Oreste Bilancia. PROD: Hermann Millakowsky, Greenbaum-Film GmbH (Berlin) / Société des Cinéromans - Les Films de France (Paris). DIST: Filmhaus Bruckmann & Co. A-G / Pathé Consortium Cinéma. V.C./CENSOR DATE: 20.09.1927 (B.16651, 211,5 m. [2229 m. prima della censura/before censorship]). USCITA/REL: 27.09.1927 (Primus-Palast, Berlin). ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: *Rapa-Nui*, 15.02.1928 (Empire, Paris); USCITA/REL: 14.09.1928 (Rialto, Paris). COPIA/COPY: 35mm, 1769 m., 77' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy / Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Nel 1920 l'industria cinematografica italiana versava in condizioni di stagnazione economica e creativa, principalmente a causa del terribile prezzo che la nazione aveva pagato alla prima guerra mondiale. In Germania invece, nonostante la sconfitta, l'industria del cinema era fiorente e quel paese divenne una mecca per i cineasti italiani in cerca di migliori opportunità. La presa di potere di Mussolini nel 1922 provocò l'esodo di una seconda ondata di "filmigranti" italiani in Germania, tra i quali Mario Bonnard.

Der goldene Abgrund è il terzo film diretto da Bonnard in Germania. Tratto da un romanzo dello scrittore popolare francese André Armandy, narra di due gemelle che vengono separate da bambine a causa di un naufragio e di conseguenza si trovano a condurre vite assai diverse. Passano vent'anni: una delle due, Jola (ribattezzata Oédidée nella versione del film sopravvissuta, quella francese) vive in solitudine su una remota isola insieme con il missionario cieco che l'ha salvata. Sull'isola, altrimenti deserta, c'è anche un gruppo di banditi brutali ma (fortunatamente per Jola e il missionario) timorati di Dio. Li guida Dolores Coreto, la loro regina. Frattanto l'altra gemella, Claire, si è gettata a capofitto nell'edonistica vita mondana parigina: è diventata una vamp di prim'ordine, senza rimorso alcuno per la lunga scia di cuori spezzati che ha disseminato sul suo cammino. Uno di questi amanti abbandonati, Jean Hudin (Hoëdic nella versione francese), è sul punto di farla finita quando viene ingaggiato per una spedizione dal misterioso e demoniaco dottor Codrus. Si trova così unito a un'autentica "squadra suicida" formata da un ex maggiore dell'esercito, da uno speculatore borsistico fallito e da un vanitoso aristocratico, il barone Armand (Flaugergue nella versione francese), intorpidito da una vita trascorsa nel lusso. La loro destinazione è "Rapa Nui", resto della leggendaria isola di Atlantide, inabissatasi negli oceani; il loro obiettivo è quello di trovare il tesoro perduto degli Inca che sarebbe ivi sepolto. Ma non appena giunti sull'isola vengono catturati dai banditi, che intendono servirsi di loro per localizzare il tesoro e appropriarsene. Mentre è prigioniero, Hudin si trova faccia a faccia con Jola: ritrovata la voglia di vivere, egli si propone di fuggire dall'isola assieme alla fanciulla, con gran disappunto dell'avidò dottor Codrus e della gelosa regina dei banditi.

By 1920, the Italian film industry lay in a state of economic and creative stagnation, resulting mainly from the massive toll the First World War had taken on the country. Despite Germany's own defeat in the war, its film industry was by contrast thriving, and Germany became a new mecca for Italian film professionals hungry for better opportunities. Mussolini's takeover of power in 1922 led to a second wave of Italian "filmigrants" to Germany that included Mario Bonnard.

Der goldene Abgrund was the third film directed by Bonnard in Germany. The story, based on a novel by popular French writer André Armandy, revolves around twin sisters who are separated as small children following a disaster at sea and as a result live very different lives. Fast forward 20 years: one twin, Jola (re-christened Oédidée in the surviving French version of the film), is living in seclusion on a remote island with the blind missionary who saved her. Sharing the otherwise deserted island with them is a group of vicious yet (thankfully for Jola and the missionary) God-fearing bandits, led by their bandit queen, Dolores Coreto. The other twin, Claire, has meanwhile plunged headlong into the hedonistic Parisian party life, and is a vamp of the first order, with no remorse for the trail of broken lovers she leaves in her wake. One such ex-lover, Jean Hudin (Hoëdic in the French version), is about to end it all when he is recruited by the mysterious and demonic Dr. Codrus for his expedition party, a veritable "suicide squad" comprising a retired army major, a failed stock-market speculator, and a foppish aristocrat, Baron Armand (Flaugergue in the French version), numbed by a lifetime of indulgence. Their destination, "Rapa Nui", the remains of the legendary sunken island of Atlantis; their goal, to find the lost Inca treasure rumored to be buried there. However, having barely arrived on the island, the party is captured by the local bandits, who intend to use them to find the treasure for themselves. In captivity, Hudin comes face to face with Jola. Imbued with a newfound lust for life, Hudin's new goal is to escape the island with Jola, much to the chagrin of the avaricious Dr. Codrus and the jealous bandit queen.

A Karl May western with a hint of Edgar Allan Poe, as Hans



Der goldene Abgrund, 1927: Liane Haid, André Roanne. (Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln)

Western alla Karl May con un pizzico di Edgar Allan Poe, come lo definì Hans Feld nella recensione pubblicata sul quotidiano specializzato tedesco *Film-Kurier*, *Der goldene Abgrund* è l'evidente tentativo di una casa di produzione tedesca di battere Hollywood al suo stesso gioco. Il film può vantare un cast e una troupe internazionali, scenografie maestose (allestite presso gli studio Staaken nei sobborghi di Berlino), esotiche scene in esterni (girate tra l'altro a Roma e in Sicilia), una scena in un nightclub in cui lo champagne scorre a fiumi, che sembra tolta di peso da *Metropolis* di Fritz Lang (duello compreso), e generose, ancorché non esplicite, dosi di sesso, violenza e calamità naturali

Feld described the film in his review for the German trade daily *Film-Kurier*, *Der goldene Abgrund* is a blatant attempt by a German production company to beat Hollywood at its own game. The film boasts an international cast and crew, impressive sets (erected on the premises of the Staaken studios on the outskirts of Berlin), exotic locations (including Rome and Sicily), a champagne-soaked nightclub scene that appears to have been lifted straight out of Fritz Lang's *Metropolis* (duel and all), and ample helpings of (implied) sex, violence, and natural disaster (including stock



Der goldene Abgrund, 1927: poster austriaco/Austrian release poster. (Wienbibliothek im Rathaus, Vienna)

(compreso un filmato di repertorio del Vesuvio per la scena madre in cui un'eruzione vulcanica distrugge l'isola con tutti i cattivi). Alcuni degli aspetti più apertamente spinti del film incorsero nel biasimo dei censori tedeschi. L'ufficio della censura di Berlino ordinò di tagliare tre scene di violenza e aggressioni sessuali, e di modificare il testo di tre didascalie che parlavano esplicitamente di prostituzione e dominazione.

Quando uscì, *Der goldene Abgrund* fu accolto da recensioni contrastanti: i giudizi più severi furono riservati alla magniloquente sceneggiatura di Franz Schulz e ad alcune delle interpretazioni, in particolare quelle di Claude Mérelle e dell'"inespressivo" André Roanne. Altri membri del cast furono più apprezzati; tra questo soprattutto la star Liane Haid, che si destreggia in maniera impeccabile nel duplice ruolo della vamp Claire (con l'obbligatorio corredo di caschetto nero e vestitino alla moda) e di Jola, la "ragazza della giungla". Fra gli altri attori che si guadagnarono elogi personali citiamo Hugo Werner-Kahle, il quale riesce a mantenere il giusto equilibrio, evitando di strafare, nel ruolo del dottor Codrus (una parte alla Caligari in cui facilmente avrebbe potuto rubare la scena agli altri attori), Raimondo van Riel, a suo agio nei panni del bandito violento, e il futuro divo Hans Albers, che introduce l'intermezzo comico nel ruolo del vanitoso barone, unico membro della spedizione che stringe amicizia con Hudin. Il film colpì anche a livello tecnico, grazie alle spettacolari scenografie di Ferenczy e Andrejew e alla fotografia di Schünemann e Aubourdier, di cui però alcuni lamentarono la "discontinuità". Anche la regia di Bonnard si meritò le lodi dei critici per l'abile e fluido trattamento dell'azione, che attesta la sua piena comprensione del genere e permette al film di superare le carenze della sceneggiatura. Il recensore del *Berliner Tageblatt* (2 ottobre 1927) definì persino il finale – no, niente spoiler – come "degno dei film più belli". – OLIVER HANLEY

footage of Mount Vesuvius for the climactic scene of a volcanic eruption that lays the island and all the evil-doers upon it to waste). Some of the film's more overtly salacious elements met with disapproval from the censors in Germany. The Berlin censorship office ordered cuts to three scenes depicting sexual assault and violence, plus amendments to the wording of three intertitles that hinted explicitly at prostitution and domination.

Upon its release, The Golden Abyss received mixed reviews, with Franz Schulz's bombastic screenplay and some of the performances, particularly those of Claude Mérelle and the "expressionless" André Roanne, coming in for the harshest criticism. Other members of the cast fared better, notably star Liane Haid, who does an admirable job juggling her dual role as the vampish Claire (complete with obligatory black bob and flapper dress) and the "jungle girl" Jola. Other actors singled out for praise included Hugo Werner-Kahle, who manages to keep the scenery-chewing to just the right amount for his show-stealing turn as the Caligari-esque Dr. Codrus, as well as Raimondo van Riel, at home as the "heavy", and future superstar Hans Albers, here providing the comic relief in his role as the foppish Baron, the sole member of the party who befriends Hudin. The film also managed to impress on a technical level, thanks both to Ferenczy and Andrejew's spectacular sets and Schünemann and Aubourdier's photography, though some lamented the "unevenness" of the latter. Bonnard's direction was likewise lauded, with critics complimenting him for his skilful, fluid handling of the action, which shows a clear understanding of the genre and allows the film to transcend the shortcomings of the screenplay. One reviewer, writing in the Berliner Tageblatt (2 October 1927), even described the film's finale – no spoilers, please! – as being "worthy of the best of films." – OLIVER HANLEY

DER KAMPF UMS MATTERHORN (La grande conquista / The Fight for the Matterhorn) (DE 1928)

REGIA/DIR: Mario Bonnard, Nunzio Malasomma. SCEN: Arnold Fanck, Nunzio Malasomma, dal romanzo di/based on the novel by Carl Haensel. PHOTOG: Willy Winterstein, Sepp Allgeier. SCG/DES: Heinrich Richter. PROD. MGR: Luis Trenker, Viktor Skutetzky. CAST: Luis Trenker (*Jean-Antoine Carrel*), Marcella Albani (*Felicitas, sua moglie/his wife*), Clifford McLaglen (*Giacomo, il fratellastro/his stepbrother*), Alexandra Schmitt (*mamma Carrel/Carrel's mother*), Peter Voss (*Edward Whymper*), Paul Graetz (*Meynet, il gobbo/h the hunchback*), Johanna Ewald (*la moglie di Meynet/Meynet's wife*), Hannes Schneider (*Cross, una guida/mountain guide*), Heinrich Gretler (*Seiler, l'albergatore/hotelkeeper*), Ernst Petersen (*Hadow*), Hugo Lehner (*Hudson*). PROD: Arthur Hohenberg, Moisy Markus, Stéfan Markus, Hom-Film GmbH. DIST: Hom-Film, Berlin. USCITA/REL: 03.12.1928 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin). V.C./CENSOR DATE: 29.10.1928 (B.20601). COPIA/COPY: DCP, 117' (da/from 35mm, 20 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt. Restauro/Restored: 2016; con il sostegno di/funded by Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.

La versione originale di questo film di montagna tedesco è stata per lungo tempo considerata perduta. Benché ci fossero pervenute numerose riedizioni, non si conoscevano elementi filmici ancora esistenti dell'originale versione tedesca a 35mm comparsa nelle sale, che fu approvata dalla censura il 10 ottobre 1928 e venne proiettata per la prima volta a Berlino il 3 dicembre di quell'anno.

Basato a grandi linee su eventi storici (e verosimilmente sul romanzo pubblicato nel 1928 da Carl Haensel), *Der Kampf ums Matterhorn*

The original version of this German mountain film has long been considered lost. In spite of numerous extant re-release versions, no film elements were known to survive of the original German 35mm theatrical version, which was passed by the censor on 10 October 1928, and premiered in Berlin on 3 December that year.

Based loosely on historical events (and arguably Carl Haensel's 1928 novel), Der Kampf ums Matterhorn recounts the race for



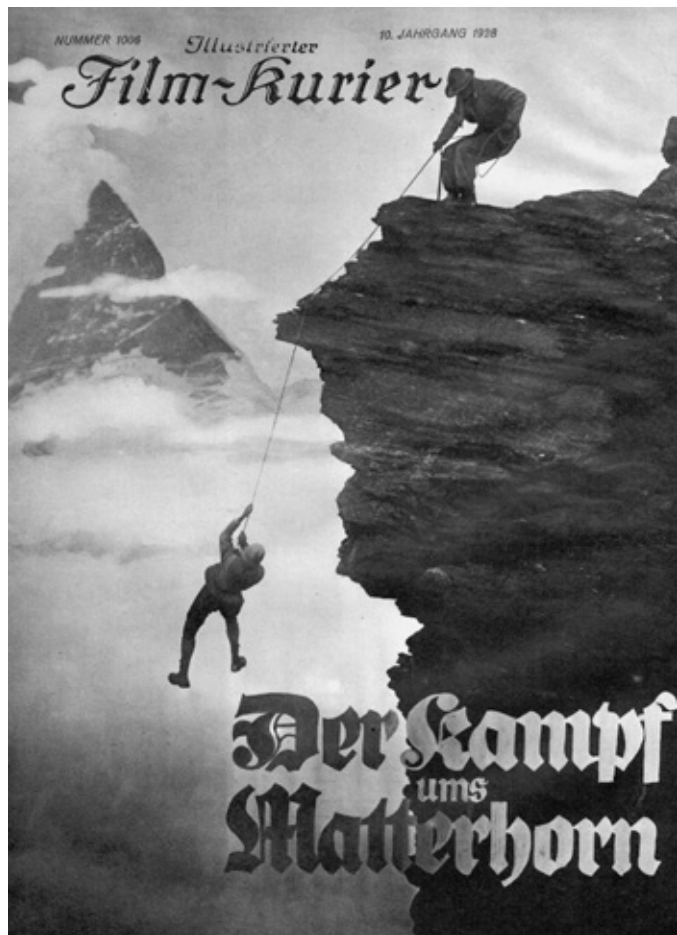
Der Kampf ums Matterhorn, 1928.
(Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln)

ricostruisce la gara per la conquista del Cervino, l'ultima vetta delle Alpi ancora inviolata nel 1865. Jean-Antoine Carrel, guida alpina nel villaggio franco-italiano di Breuil, soggiace agli interessi nazionalistici italiani e tradisce l'amico Edward Whymper, alpinista e sportivo britannico, con cui si era impegnato a effettuare una salita insieme (la vicenda amorosa a quattro narrata nel film, in bilico tra storia romantica e brutale *noir*, è priva di rapporti con la realtà). In serrata competizione con la cordata tutta italiana partita da Breuil, lo scalatore britannico raggiunge la cima percorrendo la via svizzera da Zermatt, con una squadra, frettolosamente raccolta, composta da alpinisti francesi, svizzeri e britannici – ma a che prezzo! Il film comprende lunghe sequenze di grande realismo e naturalismo, con composizioni di forte effetto girate in esterni sul Cervino. Il direttore della fotografia Sepp Allgeier e il produttore, regista e attore Luis Trenker mettono in scena con mano esperta un epico racconto in cui l'Uomo sfida la natura, il fato e i cieli.



Der Kampf ums Matterhorn, 1928: Marcella Albani, Peter Voß.
(Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln)

the conquest of the Matterhorn, the last peak in the Alps still left unconquered in 1865. Jean-Antoine Carrel, mountain guide in the Franco-Italian hamlet of Breuil, succumbs to Italian nationalist interests and betrays his friend, British sportsman-mountaineer Edward Whymper, to whom he had pledged joint ascent (the film's quadrangular love-plot, balanced between romance and brutal crime noir, has no roots in real life). In a close race against the all-Italian team setting out from Breuil, the Briton takes the peak via the Swiss route from Zermatt with a hastily assembled crew of French, Swiss, and British mountaineers – but at a cost. The film features extensive sequences of great realism and naturalism, with striking compositions shot on location at the Matterhorn. Cinematographer Sepp Allgeier and his producer-director-star Luis Trenker expertly staged an epic tale of Man challenging nature, fate, and the heavens.



Der Kampf ums Matterhorn, 1928. (Coll. Marcello Seregini)

Nel 1928 Trenker, che come Leni Riefenstahl era stato un protégé di Arnold Fanck, era ormai pronto a prendere in mano la propria carriera e diventare regista di se stesso. Nel caso di *Matterhorn*, il ruolo di Fanck è limitato a quello di co-sceneggiatore, mentre Trenker sostiene di averlo effettivamente diretto – la sua prima volta come regista. Ecco come egli ricorda la genesi del film: “Conobbi tre piccoli produttori ebrei, Hohenberg, Oppenheimer e Marcus, che insieme avevano dato vita alla Hom-Film. Dissi a Hohenberg dopo avergli spiegato cosa volevo fare: ‘Sono stufo di aspettare quelli dell’Ufa. Volete finanziare voi il film? Datemi il denaro necessario e io vi porto sul nastro di pellicola la storia di *Der Kampf ums Matterhorn*. Hohenberg mi disse allora: ‘Senta, Trenker, l’impegno è notevole e lei sarebbe alla sua prima esperienza come regista.’ ‘Lo so – risposi – ma ho fatto tre film con Fanck e ho visto cosa vuol dire fare il regista.’ ... Hohenberg sembrò



Originally a protégé, like Leni Riefenstahl, of Arnold Fanck, by 1928 Trenker was ready to take his career in hand and become his own director. For *Matterhorn*, Fanck’s role was limited to that of script co-author, while Trenker claims to effectively have directed it – a first in his career. Trenker himself recalled the genesis of the film: “I got to know three Jewish producers, Hohenberg, Oppenheimer, and Marcus, co-founders of Hom-Film. I presented my project to Hohenberg and told him: ‘I’m tired of waiting for the guys from Ufa. Would you want to finance the film? Give me the money required, and I will bring the story of the fight for the Matterhorn onto the screen.’ Hohenberg cautioned me: ‘But be aware this is not an easy task, and you have never directed a movie before.’ ‘Yes, for that matter, but I have shot three films with Fanck and have seen what a director needs to do.’ Finally, I

convinto e mi propose 50 mila marchi per realizzare il film. E aggiunse: 'Ho fiducia in lei. Se serviranno altri soldi, me lo faccia sapere.'

Le prime riprese le facemmo a Zermatt dove conoscevo le guide del posto perché avevo scalato il Cervino e il Monte Bianco. Ne avevo fatte di escursioni... Si lavorò insieme nel rispetto reciproco e con amichevole disponibilità. Come cameraman avevo il bravissimo Sepp Allgeier. Mandammo poi il materiale impressionato a Berlino dove fu visionato da Hohenberg. Telefonò subito a Zermatt inviandomi anche un telegramma: 'Visto l'interesse del materiale filmato siamo decisi ad ampliare il progetto in un grande film. Non più un film da 50 mila marchi ma da 120 mila. Dovrà entrare nell'intreccio anche una figura femminile, con l'aggiunta di una storia d'amore.'

Naturalmente la proposta mi piacque, anche se ero un po' perplesso nei confronti di codesta aggiunta. I produttori mi tranquillizzarono dicendomi che sarebbero subentrati per questo Nunzio Malasomma e Mario Bonnard che erano amici... Facevano molti film. Erano quelli ancora i giorni del 'muto'. Mario Bonnard, che prima era stato attore in Francia, a Parigi [sic], era un vero gentiluomo, un signore. Quanto a Malasomma, cagionevole di salute, magro e nervoso, sempre col mal di pancia, era l'aiuto di Bonnard. Entrambi non conoscevano la montagna, non ne capivano niente. I problemi ad essa connessi gli erano estranei... Il film è comunque prevalentemente fatto di 'esterni' per cui si fecero anche tante belle ascensioni. Senza però Malasomma, che non era alpinista, né con Bonnard, il quale era simpatico e conosceva il mestiere ma era anche un po' pigro." (Luis Trenker, intervistato da Piero Zanotto, in *Luis Trenker: lo schermo verticale*, a cura di Piero Zanotto, Manfrini Editori, 1982)

Il film ebbe un tale successo che nel 1934 ne uscì una riedizione sonorizzata, sfrondata dei dettagli "mondani". Tra le modifiche citiamo l'eliminazione della sottotrama, concepita come intermezzo comico, di cui era protagonista la straordinaria Johanna Ewald, e il drastico taglio della parte di Paul Graetz, suo marito sullo schermo. Ancora insoddisfatto delle discrepanze fra la trama e gli avvenimenti storici, Trenker riprese il soggetto nel 1938, con il titolo *Der Berg ruft*, adattato poi per il pubblico anglofono dallo sceneggiatore Emeric Pressburger e dal produttore Alexander Korda come *The Challenge* (Milton Rosmer e Luis Trenker, 1938). Trenker ritornò su questo tema (e sui due film precedenti) fino alla fine della sua carriera, girando, ancora nel 1971, il documentario *Erlebnisse am Matterhorn*.

La ricostruzione digitale di *Der Kampf ums Matterhorn* è stata avviata nel 2016 dal Deutsches Filminstitut, a 4K, "liberamente basata" su un restauro analogico portato a termine dal Bundesarchiv-Filmarchiv nel 2015. Mentre la riproduzione fotochimica doveva affidarsi a un'unica fonte, una copia francese deliberatamente ridotta a sei rulli e conservata presso il CNC di Bois d'Arcy (manca la scena della conquista della vetta), per completare il restauro digitale è stato possibile utilizzare altre due fonti. Una copia di circolazione ceca a nove rulli, conservata al Bundesarchiv di Berlino, è l'unica versione muta pervenuta che contenga la scena culminante dell'arrivo in vetta, mentre una copia 16mm tedesca risalente ai primi anni Trenta e non destinata

won Hohenberg over to my plan, and he offered me 50,000 Marks for the film, adding: 'I believe in you. If you need more money, you tell me.' The first shots were filmed in Zermatt, where I knew many a mountain guide, as it was from there I had ascended the Matterhorn and Mont Blanc. ... We respected each other, helped each other wherever we could, and so the work went ahead well and smoothly. As cameraman, I had the competent Sepp Allgeier. We sent the material we had shot to Hohenberg in Berlin. He instantly called and sent a telegram: 'Footage shot so impressive we should make it a grand film. Suggest 120,000 Marks instead of the 50,000 originally suggested. Plot is to be complemented by a love story.' I was very happy about the suggestion, if sceptical towards the idea of a love story. But the producers placated me by promising to draw upon Nunzio Malasomma and Mario Bonnard as directors. ... They had made many movies, especially silents. They spoke Italian, they barely mastered German, but certainly understood about film. Mario Bonnard, who previously worked as an actor in France [sic], was a true gentleman. Malasomma was always a bit sickly, lean and nervous, and always had stomach ache. He was Bonnard's assistant. Both had no clue about the mountains, no experience with the Alps. Very many exteriors had to be made for the film, and so we ventured on many a nice mountain tour. Without Malasomma though, and also without Bonnard, who was likable and able and experienced in his area, but also a bit lazy." (Luis Trenker, interviewed by Piero Zanotto, in Zanotto, ed., *Luis Trenker: Die weisse Leinwand*, 1982; translated by the authors)

The film did so well that in 1934 a sonorized re-edit was released, trimmed of "mundane" details. Changes included deleting the comic-relief subplot starring the extraordinary Johanna Ewald, and substantially reducing her film husband Paul Graetz's part. Still unhappy with the discrepancies of the plot versus the historical record, Trenker remade the subject in 1938, as *Der Berg ruft*, which in turn was adapted for the English-speaking market by scriptwriter Emeric Pressburger and producer Alexander Korda as *The Challenge* (Milton Rosmer & Luis Trenker, 1938). Even in his late career, Trenker kept revisiting the subject (and the two films), shooting a documentary, *Erlebnisse am Matterhorn*, as late as 1971.

The digital reconstruction of *Der Kampf ums Matterhorn* was undertaken in 2016 by the Deutsches Filminstitut in 4K, "loosely based" on an analog restoration completed by the Bundesarchiv-Filmarchiv in 2015. While photochemical reproduction had to rely on a single source material, an intentionally shortened 6-reel French release print conserved at the CNC at Bois d'Arcy (lacking the conquest of the peak), two additional sources could be used to complete the digital restoration. A 9-reel Czech release print, conserved by the Bundesarchiv Berlin, surviving in uncommonly damaged condition, was the only extant

alla circuitazione nelle sale, conservata alla Deutsche Kinemathek di Berlino, giuntaci in condizioni assai frammentarie, ristretta e fragile, ha fornito 35 didascalie originali, assieme a tre sequenze non contenute nelle due fonti principali.

Per ricostruire le didascalie tedesche mancanti, i registri della censura tedeschi e svedesi hanno costituito riferimenti essenziali. Un ulteriore riferimento per le didascalie è offerto da una copia italiana d'epoca conservata alla Cineteca Nazionale di Roma, che però è ridotta come la copia francese: è formata da soli sei rulli e non contiene il momento culminante della battaglia per la conquista del picco. La ricostruzione digitale ha quindi dovuto risolvere una serie di problemi, poiché nessuno degli elementi filmici oggi esistenti corrisponde all'originale copia di circolazione tedesca muta. Benché il film abbia superato più volte l'esame della censura tedesca, l'essenziale documento del 1928, rilasciato dalla censura per la proiezione nelle sale, è andato purtroppo perduto. Di conseguenza, è stato necessario fondare la ricostruzione sul presupposto che la riedizione muta a 16mm del 1933 fosse identica o assai simile, per quanto riguarda le didascalie, all'edizione originale del 1928. Non ultimo dei problemi è stato l'assenza, nelle versioni distribuite all'estero, della scena culminante e della conclusione: in due delle tre copie d'epoca 35mm superstiti, le parti più importanti dell'azione, che costituiscono un terzo del film, sono omesse, presumibilmente a causa della travagliata evoluzione della politica e delle relazioni internazionali in Europa. I distributori francesi e italiani avevano evidentemente preferito non rappresentare la supremazia britannica sugli italiani, e anche se il soggetto del film era una spedizione alpinistica risalente – nel 1928 – a oltre mezzo secolo prima, la vicenda del fallimento di una cooperazione internazionale, con le perdite umane che ne erano seguite, dev'essere stata considerata troppo delicata. Per gli ultimi tre rulli del film, quindi, la ricostruzione digitale ha dovuto impiegare la copia in lingua ceca distribuita nel 1929 dalla Pan-Film. – ANKE MEBOLD, ULRICH RÜDEL

silent version containing the climactic conquest of the peak. A German 16mm non-theatrical release print from the early 1930s, conserved by the Deutsche Kinemathek Berlin, surviving only in a very fragmentary, shrunken, and brittle state, provided 35 original intertitles, along with three image-sequences not surviving in the two main source elements.

To reconstruct the missing German intertitles, both the German and Swedish censorship records were essential references. An additional title reference was a vintage Italian print conserved at the Cineteca Nazionale in Rome, but in the same abbreviated edit as the French release print, 6 reels only, missing the climactic battle for the peak. The digital reconstruction thus faced a number of challenges, since none of the surviving film elements represented the original German silent release version. Though the film passed German censorship a number of times, the crucial 1928 theatrical release censorship document unfortunately is lost. Consequently, the reconstruction had to operate on the premise that the 1933 silent 16mm re-release was close or identical in its titles to the 1928 original release. Not the least of the problems was the absence of the film's climax and ending in its foreign release versions: in 2 of 3 extant vintage 35mm prints, the most essential parts of its action, one third of the film's length, were omitted, presumably due to troubling changes in European relations and politics. The French and Italian distributors evidently had shied away from depicting British supremacy over the Italians. Even though the film dealt with a mountaineering expedition already half-a-century old by 1928, its story of a failed international collaboration, with resulting casualties, must have been considered too sensitive. Therefore, for the last 3 reels of the film, the digital reconstruction had to rely on the Czech-language print released by Pan-Film in 1929. – ANKE MEBOLD, ULRICH RÜDEL



JOHN H. COLLINS ALLA EDISON

JOHN H. COLLINS AT EDISON

Programma a cura di / Programme curated by Dave Kehr, Jay Weissberg

La retrospettiva su John H. Collins organizzata alle Giornate del Cinema Muto nel 2016 a cura di Paolo Cherchi Usai è stata un'autentica rivelazione per il pubblico del festival. La prematura scomparsa del regista a soli 28 anni (dopo appena cinque anni di attività) in seguito all'epidemia di influenza del 1918 interruppe bruscamente una carriera in piena fioritura, relegando Collins ai margini della storia del cinema nonostante gli elogi da parte di eminenti studiosi quali William K. Everson e Jack Lodge. Le Giornate avevano mostrato i suoi film nel 1988 e nel 1989. Molta acqua è però passata sotto i ponti da quell'epoca, ed è gratificante constatare la rinascita di interesse suscitata dal programma pordenonese di due anni fa. Sulla scorta di quell'esperienza, Dave Kehr – curatore presso il Museum of Modern Art di New York – ha scandagliato gli archivi della sua cineteca allo scopo di riportare alla luce i titoli ancora in attesa di restauro. I risultati dei suoi sforzi sono presentati per la prima volta nel programma di quest'anno.

Il catalogo delle Giornate 2016 e le note ai film preparate per questa occasione dovrebbero chiarire una volta per tutte perché l'opera di Collins meriti ulteriore attenzione: dopo anni di apprendistato presso gli studi Edison, Collins si era lanciato nella regia, palesando subito le sue straordinarie qualità compositive. Se si aggiunge a ciò il suo maturo approccio al racconto per immagini, è facile comprendere perché, nel giro di pochissimo tempo, si cominciasse a parlare di lui come di “un esponente e un pioniere di ciò che il cinema può diventare negli anni a venire” (l'anonima citazione si trova riprodotta in diverse riviste di cinema del 1915). La creatività di Collins nella messa in scena e la sua squisita sensibilità negli effetti luministici era già evidente nel primo film da lui firmato da solo (*Making a*

The John H. Collins programme at the 2016 Giornate, the brainchild of Paolo Cherchi Usai, was something of a revelation for many attendees. The death of the 28-year-old Collins from the flu pandemic in 1918, after only five years working as a director, cut short a burgeoning career and relegated him to the margins of film history, championed by a few scholars like William K. Everson and Jack Lodge, yet largely overlooked in most studies of the era. Although the Giornate screened several of his features in 1988 and 1989, too much time had passed, so it was extremely gratifying to see the flurry of excited internet posts following the 2016 edition. Inspired by that series, Dave Kehr, curator at New York's Museum of Modern Art, had the archive look into their holdings to see what still required preservation, and the results are presented here.

*Both the earlier catalogue and this year's notes make clear why Collins's work deserves attention: following several years trying his hand at a host of jobs for the Edison studio, he ventured into directing with an already sophisticated visual sense. Matching this with a flair for storytelling meant that within a brief time he was being talked about as “an exponent and pioneer of what the best in the future of the motion picture holds” (this comes from an unattributed quote in several 1915 trade magazines). His creative understanding of staging, and sensitivity to lighting effects, is already hinted at with his first solo directorial effort, *Making a Convert* (1914), but really flowered within the months that followed, as seen in his delightful *The Slavey Student* (1915). It's not just that he “graduated” from one reel to four: he understood the particular requirements for*

Convert, 1914), ma la si vede sbocciare nei mesi successivi, come si vede nel delizioso *The Slavey Student* (1915). Collins non si è limitato a evolversi con il passaggio dai film a una bobina a quelli da quattro: egli ha compreso appieno l'essenza drammaturgica del formato breve così come di quello a più ampio respiro. Le vicende che gli erano affidate derivano per lo più dalla tradizione del melodramma vittoriano; Collins ha saputo tuttavia ricavare da esse emozioni autentiche, ricorrendo talvolta a soluzioni narrative inedite, tali da infondere ai suoi film le qualità più genuine dell'arte cinematografica. Collins ebbe anche la fortuna di avere al suo fianco – in quanto musa e consorte – Viola Dana, attrice di grande esperienza, i cui ritratti di adolescenti sono così credibili e così privi di orpelli retorici da giustificare il paragone con le opere di James Barrie.

Molto rimane da fare per rendere finalmente piena giustizia a Collins, e molti altri film rimangono da scoprire. È anche il momento di prendere in considerazione nel suo complesso la produzione Edison, ingiustamente etichettata come stentorea e priva di immaginazione. Un riesame del genere potrebbe riportare alla ribalta i nomi di cineasti quali Richard Ridgely e Charles Brabin, nonché quelli dei loro interpreti: soprattutto Viola Dana e Gertrude McCoy, quest'ultima particolarmente meritevole di ricerche ulteriori. – JAY WEISSBERG



John Collins. (Leatherby Libraries, Chapman University, Orange, California)

each format. While the stories he was given were frequently derived from standard late-Victorian melodrama, he looked to draw out the honest emotions within, occasionally using fresh narrative devices to give them a more cinematic quality. He was also fortunate to have as his muse and wife Viola Dana, a seasoned performer whose unsentimentalized portrayals of adolescents had something of James Barrie about them.

More work of course needs to be done, and there are further films to discover. In addition, it's time to look again at the general Edison output from this period, long dismissed as stilted and unimaginative. One wonders if a reassessment might revive the fortunes of directors such as Richard Ridgely and Charles Brabin, as well as their stock players, especially actresses like Viola Dana and Gertrude McCoy, the latter still crying out for more research. – JAY WEISSBERG

MAKING A CONVERT (US 1914)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Epes Winthrop Sargent. CAST: Elsie MacLeod (*Ruth*), Harry Gripp (*Bill*), Cora Williams (*la madre di Ruth/Ruth's mother*), Andrew J. Clark (*Jimmie, il fratello di Ruth/Ruth's brother*), Julian Reed (*capo del Comitato di Sicurezza/Safety Committee head*). PROD: Edison. USCITA/REL: 15.09.1914. COPIA/COPY: 35mm, 844 ft., 11'15" (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2018 da/Preserved 2018 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Preservazione da un master a grana fine ricavato da un negativo nitrato originale. Mancano almeno un'inquadratura e una didascalia. / Preserved from a 35mm fine grain master made from the original nitrate camera negative (c. 830 ft.). Missing at least one shot and one intertitle; missing intertitle digitally recreated using text from a script in MoMA's Edison files.

Uno dei tre cortometraggi di argomento "educativo" presentato dalla Edison nel settembre 1914, *Making a Convert* è il primo film diretto unicamente da Collins; il suo debutto esso anticipa di appena quattro giorni *Jim's Vindication*. Realizzato su commissione, "con la collaborazione del Public Service Railway del New Jersey" (l'ente tramviario che serviva gli studi Edison a Fort Lee), questo film in un rullo si distingue dal consueto formato didattico o documentario dei film educativi Edison grazie all'introduzione di un motivo sentimentale a firma del prestigioso Epes Winthrop Sargent (il suo nome compare anche

One of Edison's three "educational" releases for September 1914, Making a Convert was the first of Collins's solo efforts to be released, beating his dramatic debut Jim's Vindication into theaters by four days. A sponsored film, "produced in cooperation with Public Service Railway of New Jersey" (the operators of the streetcar line that served Edison's Fort Lee studios), this one-reeler departs from the usual didactic/documentary form of Edison's educationals by introducing a "heart-interest" storyline provided by the conspicuously

sul titolo di testa), critico di *Variety* nonché autore di un fortunato manuale per aspiranti sceneggiatori, *The Technique of the Photoplay*. La società tramviaria dev'essere stata molto soddisfatta del risultato, visto che chiese alla Edison di realizzarne un seguito nel 1915, *On the Wrong Track*, diretto da Harry Beaumont.

I giovani fidanzati della nostra storia, Ruth (Elsie MacLeod) e Bill (Harry Gripp), si piacciono a prima vista nel momento in cui Ruth prende una storta mentre sta scendendo dal tram in movimento (una pessima idea, come ben si sa) e Bill l'accompagna a casa dalla mamma (Cora Williams). Ripresasi dall'infortunio, Ruth si dimostra una signorina particolarmente sbadata, se non addirittura temeraria, visto che non bada troppo al traffico e si aggrappa addirittura ai cavi elettrici del tram. A un certo punto comincia a prendersela con Bill per le sue continue raccomandazioni in materia di sicurezza, e mette fine alla relazione, lasciando che il suo spasimante dal cuore spezzato vada a lavorare come conducente per la società tramviaria. Ruth si avvede tuttavia del proprio errore allorché partecipa a una conferenza sulla sicurezza stradale e guarda un film (le sue immagini sgranate suggeriscono un precedente uso da parte della Edison) sulle conseguenze dello scendere dal tram senza guardarsi intorno. I fidanzati ritornano insieme quando il fratellino di Ruth (Andrew J. Clark, primattore in erba della Edison) sta per essere investito da un tram guidato dallo stesso Bill.

Collins non ha ancora sviluppato il suo tipico stile caratterizzato dalla simmetria compositiva, ma riesce ugualmente a ravvivare la formula Edison dei *tableaux* filmati collocando la macchina da presa in posizione ravvicinata rispetto agli interpreti, e a un certo punto si lancia in una modernissima inquadratura "a due" quando Ruth mostra con orgoglio alla madre il *badge* "sicurezza prima di tutto" che indossa sul proprio abito. Le inquadrature a composizione relativamente "stretta" aiutano Collins a creare momenti di autentica tensione, come quello in cui Ruth sta per essere travolta dal traffico che irrompe all'improvviso nell'inquadratura. Sono altresì da notare alcuni notevoli effetti di luce, compresa una magnifica scena di interni (a quanto pare l'autentico ufficio del Public Service Railway) in cui i personaggi sono illuminati dalla luce del sole che penetra dalle finestre sulla sinistra, mentre l'area posteriore della scena è rischiarata da un paio di riflettori e dalla luce del sole che penetra da una tapparella semichiusa. L'immagine è un ottimo esempio dei primi esperimenti di Collins con spazi drammaturgici multi-dimensionali – veri e propri palcoscenici entro palcoscenici, creati da marciapiedi, specchi o fonti luminose – che consentono a Collins di spostare l'attenzione dello spettatore all'interno della stessa scena senza alcun bisogno di cambiare inquadratura.

Elsie MacLeod, attrice dai grandi e bellissimi occhi, aveva lavorato alla Edison dal 1911 senza destare particolare attenzione presso la stampa specializzata; ottenne in seguito un certo successo al fianco di Marcel Perez nelle commedie della serie "Bungles" alla società di produzione Vim, prima di chiudere la sua carriera in ruoli di comprimaria. Collins la volle come interprete in due dei suoi ultimi film, *Opportunity* (1918) e *The Gold Cure* (1919).

Da notare altresì la presenza del giovane Andy Clark, qui accreditato

credited Epes Winthrop Sargent, a critic for Variety and the author of a popular how-to book for aspiring screenwriters, The Technique of the Photoplay. The Railway Company must have been pleased with the results, for they commissioned Edison to make a follow-up in 1915, On the Wrong Track, directed by Harry Beaumont.

Our young lovers, Ruth (Elsie MacLeod) and Bill (Harry Gripp), "meet cute" when Ruth twists her ankle stepping off a moving streetcar (a safety "don't") and Bill escorts her home to mother (Cora Williams). Once recovered, Ruth proves to be a remarkably heedless if not suicidal young lady, who insists on bounding into oncoming traffic and grasping at dangling power lines. Soon, she comes to resent Bill for prudishly insisting on "safety first" and breaks off their relationship, leaving her broken-hearted suitor to go on to become a motorman for the streetcar company. But Ruth sees the error of her ways when she attends a safety lecture and sees a film-within-the-film (whose grainy images suggest it has been repurposed from an earlier Edison release) on the consequences of leaping without looking. The lovers are reunited when Ruth's little brother (Edison child star Andrew J. Clark) is nearly struck by a streetcar Bill is piloting.

Though he has yet to develop his signature symmetrical compositions, Collins enlivens the standard Edison tableau style by placing his camera closer to his actors, and at one point cuts in for a very modern two-shot, as Ruth proudly shows her mother the "safety first" button she is now wearing. The relatively tight framing helps Collins create some visceral thrills, when Ruth is nearly run down by traffic that comes streaking into the frame without warning. Also notable are some striking natural-light effects, including a magnificent interior (apparently the actual offices of the Public Service Railway), in which figures are lit from the left by sunlight through windows while the rear of the scene is illuminated by a pair of overhead electrical lights and sunlight through a lowered shade. The shot is a fine early example of Collins's experiments with multi-dimensional playing spaces – stages within stages created by platforms, mirrors or lighting – which allow Collins to shift the viewer's attention within a tableau set-up without cutting.

Wide-eyed Elsie MacLeod had been an Edison regular since 1911 without making much of an impression on the fan press; she later achieved a measure of success opposite Marcel Perez in his "Bungles" comedies at Vim before finishing up her career as a supporting player. Collins gave her work in two of his last features, Opportunity (1918) and The Gold Cure (1919).

It's worth noting the presence of young Andy Clark, billed

come Andrew J. Clark, nel ruolo del fratellino di Ruth. La Edison lo aveva ingaggiato nel 1914 come protagonista della serie “Andy”, presentandolo come “un giovane intraprendente, che non si ferma di fronte a niente e a nessuno”; già nel 1916, tuttavia, i suoi ruoli si erano molto diradati, e da allora fece qualche breve apparizione in film degli anni Venti. – DAVE KEHR

here as Andrew J. Clark, playing Ruth’s brother. Earlier in 1914 Edison starred him in the “Andy” series as “a self-sufficient youngster who will tackle anything – man or job,” but by 1916 his credits were becoming fewer and he made only minor appearances in the 1920s. – DAVE KEHR

WHAT COULD SHE DO? (US 1914)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCENI: Gertrude Lyon [Gertrude McCoy]. CAST: Gertrude McCoy (*Sylvia Fairfax*), Bigelow Cooper (*Col. Fairfax*), Robert Brower (*John Atkinson*), Richard Tucker (*Robert Gray*), Harry Beaumont (*Billy Banners*), Marjorie Ellison (*Hetty Sharp*). PROD: Edison. USCITA/REL: 20.11.1914. COPIA/COPY: DCP, 22'32" (da/from 35mm, 2031 ft.; orig. c.3000 ft., col. [imbibito/tinted]); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2018 da/Preserved 2018 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scansione a 4K da master a grana fine ricavato dal negativo originale con alcune parti gravemente deteriorate; alcune inquadrature mancanti sono state ricostruite tramite freeze-frames; varie didascalie mancanti sono state rifatte a partire da un copione presente nel fondo Edison del MoMA. / Preserved 2018 by The Museum of Modern Art with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scanned at 4K from a 35mm fine grain master printed from the original negative; some surviving footage shows severe decomposition. Some missing shots recreated with freeze-frames; several missing titles digitally recreated using text from a script in MoMA’s Edison files.

“Ho sempre voluto scrivere sceneggiature, così ci ho provato”, scrisse la star Gertrude McCoy sul *Picture-Play Weekly* del 31 luglio 1915. “È tremendamente difficile ottenere l’approvazione dello studio Edison, quale che sia l’autore, ma questa volta mi hanno accettata. Si chiamava *United in Danger*, ed era la storia di una giovane attrice. Naturalmente recitavo la parte principale. Ce l’ho fatta, e dopo qualche tempo ci ho riprovato, questa volta per un film in tre rulli su una fanciulla del Sud, intitolato *What Could She Do?* È venuto così bene che mi sono sentita incoraggiata ad andare oltre: un altro soggetto in tre rulli, *On the Stroke of Twelve*, è stato accettato e prodotto l’inverno scorso. Fu un successo ancora più grande dei due precedenti. Ma lo studio Edison non voleva far uscire nulla a firma di un’attrice, così ho usato lo pseudonimo Gertrude Lyons. Ho appena finito di lavorare a un altro soggetto, dal titolo *Through Turbulent Waters*, e spero che sarà un successo. Finora tutti ne parlano bene. Duncan McRae ne è regista e anche interprete”.

Purtroppo, né *United in Danger* né *Through Turbulent Waters* sono sopravvissuti, ma stando ai suoi due film attualmente conservati, diretti entrambi da John H. Collins, sembra che Gertrude McCoy sia stata in effetti una sceneggiatrice di un certo talento. Sia *What Could She Do?* che *On the Stroke of Midnight* appartengono a quel periodo di transizione durante il quale la Edison si stava indirizzando – sia pure con molta riluttanza e cautela – verso il lungometraggio. In entrambi i film, i primi due rulli terminano con brevi anticipazioni di ciò che sta per accadere nel successivo (“Il risultato degli incontri di Sylvia nella pensione saranno presentati nella seconda parte, che sarà mostrata fra poco”), un bizzarro espediente destinato a scomparire allorché Collins dirigerà il film in tre rulli *The Slavey Student* nel 1915.

“I wanted to write scenarios myself, so I tried one,” wrote Edison star Gertrude McCoy in the July 31, 1915 issue of *Picture-Play Weekly*. “It is awfully hard to have anything accepted at the Edison studio, no matter who the author is, but they took this one of mine. It was called *United in Danger* and was the story of a young actress. Of course, I played the part. It was successful, and after a while I tried another, this time for three reels, about a Southern girl, called *What Could She Do?* It came out so well that I felt encouraged to go further, and another three-reeler, *On the Stroke of Twelve*, was accepted and produced last winter. This was even more successful than the previous two. The Edison studio won’t put out anything under an actor’s name, so I used the name of Gertrude Lyons. Now I have just finished working on the one that I wrote, called *Through Turbulent Waters*, and I do hope it will be a success. Every one says very nice things about it, so far. Mr. Duncan McRae is directing and also acting in it.”

Alas, neither *United in Danger* nor *Through Turbulent Waters* appears to survive, though on the basis of her two extant films, both directed by John H. Collins, Gertrude McCoy seems to have been a screenwriter of some talent. Both *What Could She Do?* and *On the Stroke of Midnight* belonged to the transitional period in which the Edison company was taking its first reluctant, tentative steps into feature filmmaking. In both films, the first two reels end with brief previews of what is to happen in the following reel (“The result of the acquaintances Sylvia makes in the boarding house will be shown in Part Two following immediately”), an odd little crutch that has disappeared by the time Collins directed the three-reel *The Slavey Student* in 1915.

In questo caso, i tre rulli articolano nettamente il film in tre atti, a cominciare da una sequenza introduttiva nella quale ci è presentata Sylvia Fairfax (McCoy), giovane donna del Sud appena diplomata in un collegio femminile. Alla morte improvvisa del papà (una sorta di colonnello del Kentucky) in seguito al fallimento di un'impresa mineraria, Sylvia rimane sola e senza un soldo. Un socio del padre le offre un impiego a Boston come istitutrice dei due bambini di sua figlia, ma Sylvia non sembra in grado di imporre loro la necessaria disciplina ("Priva di com'è di esperienza, la giovane ha difficoltà nel suo lavoro") e si trasferisce perciò a New York alla ricerca di un'altra occupazione. Finisce in una pensione nel quartiere teatrale della metropoli, dove (nel secondo rullo) incontra un gradasso attore di *vaudeville* (Harry Beaumont, futuro regista di *The Broadway Melody*), che la trascina in un locale malfamato e cerca di sedurla obbligandola a bere. A mettere in salvo Sylvia dal suo infausto destino è il tempestivo intervento di un'altra persona da lei incontrata nella pensione, Hetty Sharp (Marjorie Ellison), che le procura un lavoro ai grandi magazzini dove lei stessa è impiegata ma poi prova a coinvolgerla in un furto di mercanzie.

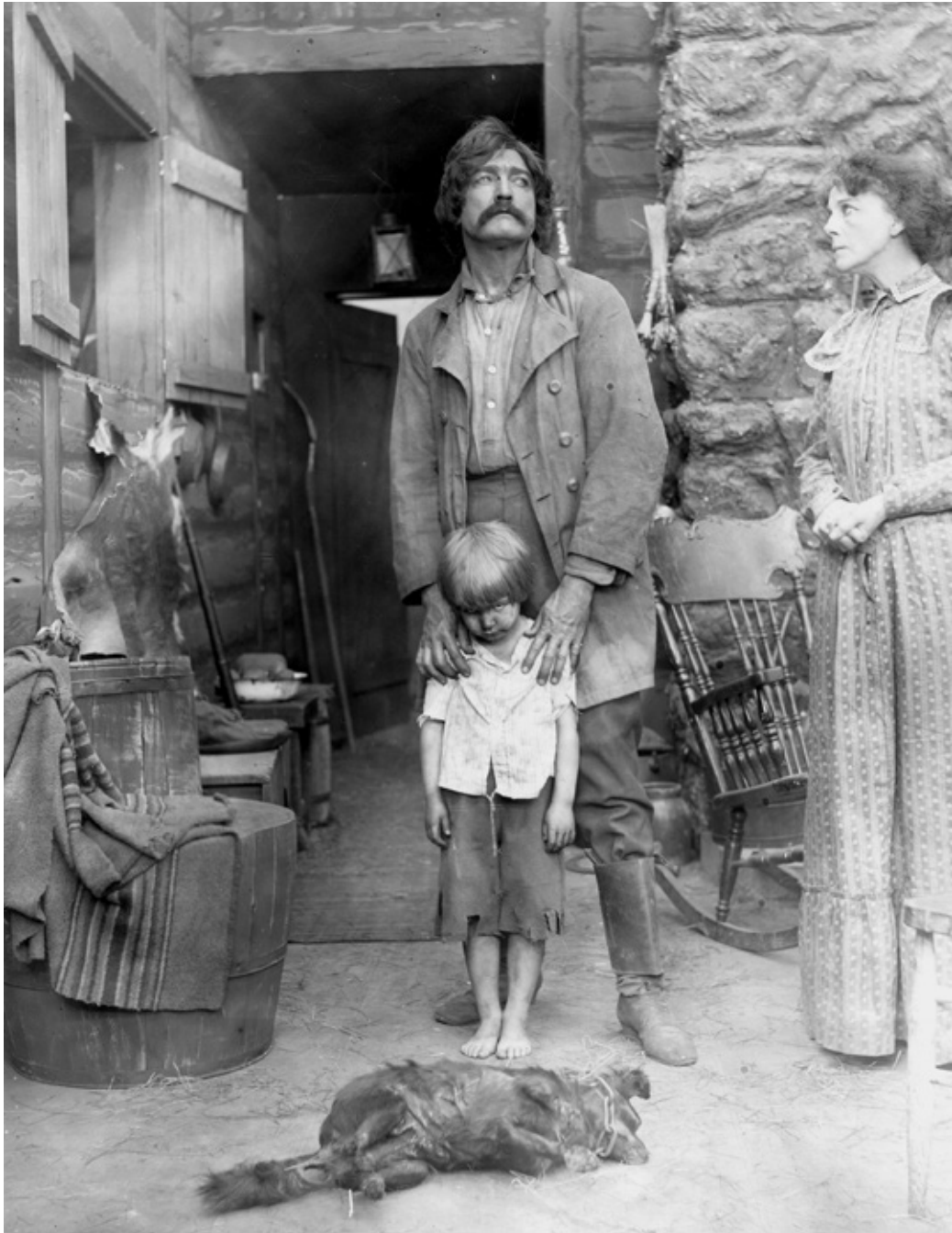
Catturata dal detective del negozio, Sylvia è così nobile da rifiutarsi di rivelare all'ispettore di polizia (Frank McGlynn) il ruolo della sua amica nel piano criminoso. Hetty confessa comunque la propria colpa, e l'ispettore è così colpito dalla determinazione di Sylvia a tenere la bocca chiusa da ingaggiarla quale agente di polizia. Nel terzo rullo – sfortunatamente andato perduto – Sylvia lavora in incognito e si infila in una banda di rapitori, fingendo di essere una domestica irlandese. Trova un bambina scomparsa, che – incredibile a dirsi – si rivela essere la sorella minore di un bel giovanotto, Robert Gray (Richard Tucker), da lei incontrato al collegio femminile.

C'è aria di autobiografia sentimentale: una fanciulla del Sud rurale, dal carattere indipendente (McCoy era nata a Rome, in Georgia), che rinuncia a ogni impegno familiare e sentimentale allo scopo di seguire la propria vocazione nel Nord urbanizzato. Degno di nota è il fatto che Sylvia non ha talento in quanto vera e propria istitutrice, ma sa il fatto suo quando si tratta di fingerlo. La regia di Collins è, come di consueto, rigorosa e impeccabile. Ci sono diversi esempi di inquadratura all'interno dell'inquadratura, come nella sequenza dedicata agli infruttuosi tentativi di Sylvia di imporre disciplina ai bambini (li si osserva attraverso uno specchio posto direttamente alle sue spalle); o nella scena al ristorante, dove un soppalco nascosto da una tenda alle spalle di Sylvia e del suo aspirante seduttore allude alle nefaste attività che si svolgono all'insaputa della donna. Laddove molti film Edison di quel periodo sono caratterizzati da lunghe e ininterrotte inquadrature in cui i personaggi entrano ed escono di scena senza un ritmo preciso, Collins sa coreografare gli ingressi e le uscite al fine di metterne in risalto la valenza drammatica. Nell'episodio del ristorante, ad esempio, Hetty entra da destra sullo sfondo, si porta al centro dell'inquadratura e si avvicina alla coppia seduta in primo piano: la sua figura si intromette di fatto fra Sylvia e il suo tentatore, ponendo così fine al tentativo di seduzione. – DAVE KEHR

In this case, the three reels divide neatly into three acts: an expository sequence in which we are introduced to Sylvia Fairfax, a young Southern woman (McCoy) who has just graduated from a young ladies' finishing school. When her father, a Kentucky-colonel type, dies suddenly after the failure of his investment in a mining company, Sylvia is left destitute and alone. A business acquaintance of her father offers her a job in Boston, as the governess to his daughter's two young children, but Sylvia proves to be a poor disciplinarian ("The untrained girl finds the job a difficult one") and she moves to New York in search of employment. She ends up in a boarding house in the theatrical district, where, in Reel 2, she makes the acquaintance of a boisterous vaudevillian (Harry Beaumont, the future director of The Broadway Melody), who takes her to a louche restaurant and tries to seduce her by forcing her to drink. Sylvia is saved from this fate by the timely intervention of another boarding-house acquaintance, Hetty Sharp (Marjorie Ellison), who gets her a job in the department store where she works, then attempts to draw her into a shoplifting scheme.

Captured by the store detective, she gallantly refuses to tell the police inspector (Frank McGlynn) of her friend's involvement. Hetty confesses anyway and the inspector, impressed by Sylvia's ability to hold her tongue, offers her a job as a police agent. In Reel 3 – which, alas, does not survive – Sylvia goes undercover and infiltrates a band of kidnappers, posing as an Irish maid. She locates the missing child, who – wonder of wonders – turns out to be the younger sister of a handsome young man, Robert Gray (Richard Tucker), she first met back at her boarding school. One senses a sort of emotional autobiography here, with the independent young woman from the rural South (McCoy was a native of Rome, Georgia) who foregoes familial and romantic entanglements to follow her own path in the urban North. Particularly suggestive is the notion that, although Sylvia is a failure as an actual governess, she is a success as a performative one.

Throughout, Collins's direction is typically rigorous and well-considered. There are several striking examples of his frame-within-a-frame technique, as when Sylvia's unsuccessful attempts to discipline her young wards are reflected in a perfectly placed mirror directly behind her, or in the restaurant scene, when a curtained-off private booth behind Sylvia and her would-be seducer hints at the nefarious activities taking place outside of Sylvia's vision. Where so many of the Edison films of this period are characterized by unbroken proscenium shots through which the players seem to drift in and out at will, Collins carefully choreographs the entrances and exits of his players for dramatic effect. In the restaurant scene, for example, Hetty enters the frame from the right background, turns at the center of the shot, and approaches the couple seated in the foreground, her figure now coming between them and effectively putting the attempted seduction to an end. – DAVE KEHR



The Last of the Hargroves, 1914: Morgan Thorpe, Margaret O'Meara, Helen Strickland.
(The Museum of Modern Art, New York)

THE LAST OF THE HARGROVES (US 1914)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Lee Arthur. CAST: Gertrude McCoy (*Virginia Hargrove*), Robert Conness (*Ben Buckner [figlio/son]/ Dan Buckner [padre/father]*), Helen Strickland (*Mrs. Hargrove*), Frank McGlynn (*Lige Hargrove, un cugino/a cousin*), Emily Lorraine (*la moglie di Dan/Dan Buckner's wife*), William West (*nonno/Grandfather Buckner*), Morgan Thorpe (*Jed Hargrove, il padre di Virginia/Virginia's father*), Margaret O'Meara (*la piccola/young Virginia Hargrove*), Wadsworth Harris (*an Eastern hunter*). PROD: Edison. USCITA/REL: 28.11.1914. COPIA/COPY: DCP, 12'40", bn/b&w, col. (da/from 35mm: imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2018 da/Preserved 2018 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scansione a 4k di un master fine grain 35mm ricavato dal negativo originale. Molte didascalie mancanti sono state rifatte digitalmente a partire da un copione presente nel fondo Edison del MoMA. / Scanned at 4K from a 35mm fine grain master printed from the original negative. Most of the intertitles were missing and had to be digitally recreated using text from a script in MoMA's Edison files.

Subito dopo *What Could She Do?* Collins realizzò *The Last of the Hargroves*, prima collaborazione con il drammaturgo della Louisiana Lee Arthur, ingaggiato dalla Edison poco prima dell'inizio delle riprese (i due lavorarono insieme per quattro film). L'argomento è la vendetta rusticana, tema molto caro all'America del periodo, nonché fonte di innumerevoli film e soggetti teatrali; in questo caso non c'è molta differenza fra la trama escogitata da Arthur e altre variazioni sul celebre tema della guerra fra gli Hatfield e i McCoy, svoltasi dal 1863 al 1891 (vale la pena di segnalare che l'attrice Gertrude McCoy non aveva alcuna parentela con la famiglia del Kentucky oggetto della vicenda). *The Last of the Hargroves* è in sostanza un puro e semplice melodramma, in tutto e per tutto simile alle storie messe in scena dalle compagnie teatrali di provincia in quel periodo. La rivalità fra i Buckner e gli Hargrove inizia in maniera alquanto banale con l'uccisione di un animale, e si fa sempre più accesa con il passare del tempo. Passano quindici anni. Ben Buckner (Robert Conness), educato in città allo scopo di proteggerlo dalla mortale faida, torna alle sue radici rurali e si innamora di Virginia (McCoy), selvaggia fanciulla della foresta. Naturalmente i due non sanno i rispettivi cognomi, ma quando Virginia scopre che lui è un Buckner, lei ricorda le parole della madre morente (Helen Strickland) e del suo giuramento di vendetta nei riguardi della famiglia rivale. L'implacabile Lige (Frank McGlynn), cugino di Virginia, la spinge a colpire Ben con un colpo d'arma da fuoco; per fortuna la ferita è leggera, e un pastore giunge in tempo per unire a nozze la coppia contrita.

Il *Moving Picture World* del 12 dicembre 1914 scrisse che "gli esterni in montagna e gli interni delle accoglienti capanne sono molto credibili", il che non è proprio un gran complimento, e a dire il vero *The Last of the Hargroves* non sta alla pari con gli altri film di Collins di quel periodo (come ad esempio *The Man in the Dark*, uscito il mese prima e presentato alle Giornate nel 2016). Va comunque segnalata la consueta sapienza compositiva del regista, e la sua abilità nel posizionare gli attori nella scena al fine di imprimere un certo dinamismo a un racconto che è tutto sommato di ben scarso interesse.

Robert Conness e sua moglie Helen Strickland (spesso accreditata come "signora Conness") erano molto attivi nel vaudeville, al cinema, e a Broadway, sulle cui scene apparvero insieme fino agli anni Trenta.

Collins followed up *What Could She Do?* with *The Last of the Hargroves*, his first collaboration with Louisiana-born Broadway playwright Lee Arthur, hired by Edison shortly before production began (they're credited with making four films together). The subject is taken from America's evergreen fascination with hillbilly feuds, long a well-mined source for theatricals and films, and there's little to distinguish Arthur's plot from similar variations of the Hatfield-McCoy theme (it's worth stating that actress Gertrude McCoy is unlikely to have been related to that storied Kentucky family).

For the most part, *The Last of the Hargroves* is straightforward melodrama, the sort of thing one imagines being played over and over by second-rate stock companies in the provinces. The feud between the Buckners and the Hargroves begins banally enough, prompted by the shooting of an animal, and grows in enmity. Fifteen years later, Ben Buckner (Robert Conness), raised in the city to shield him from the deadly squabble, returns to his rural roots and falls in love with Virginia (McCoy), a wild girl of the forest. Of course neither is aware of the other's surname, but when Virginia discovers he's a Buckner, she recalls the voice of her dying mother (Helen Strickland), swearing vengeance on the rival family. Virginia's implacable relative Lige (Frank McGlynn) goads her into shooting Ben, but fortunately the wound is slight and a parson arrives just in time to marry the contrite couple.

Moving Picture World (12 December 1914) wrote, "The photography of the mountain exteriors and the homely interiors of cabins is very creditable," which is less than the highest praise, and in truth *The Last of the Hargroves* is not on a level with other Collins films of the time, such as *The Man in the Dark*, released one month earlier and screened at the Giornate in 2016. What is worth noting is the director's compositional eye, and how he positions the actors to create some kind of dynamism out of what's essentially a rather trite tale.

Robert Conness and his wife Helen Strickland (she was frequently billed as "Mrs. Robert Conness") were an active couple in vaudeville, film, and on Broadway, appearing on stage through the

Il più importante ruolo di lui è forse quello nella celebre pièce di Maxwell Anderson, *Elizabeth the Queen*, con Lynn Fontanne e Alfred Lunt. – JAY WEISSBERG

1930s. Perhaps his most notable performance was in the celebrated production of Maxwell Anderson's *Elizabeth the Queen*, starring Lynn Fontanne and Alfred Lunt. – JAY WEISSBERG

THE PORTRAIT IN THE ATTIC (US 1915)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Richard Ridgely. CAST: Viola Dana (*Thelma*), Robert Conness (*suo padre/Thelma's father*), Miriam Nesbitt (*la matrigna/Thelma's stepmother*), William Bechtel (*maestro di ballo/dancing master*), Mrs. William Bechtel [*Jenny C. Ahlstrom*] (*zia/aunt*), Margaret Prussing (*la madre di Thelma/Thelma's mother*), Jerry (*Jerry, the Boston bull terrier*). PROD: Edison. USCITA/REL: 06.03.1915. COPIA/COPY: 35mm, 829 ft. (orig. c.1000 ft.; 1917 reissue c.800 ft.; orig. GB rel. 1070 ft.), 11'03" (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2017 da/Preserved 2017 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scansione a 4k di un master fine grain 35mm ricavato dal negativo originale, probabilmente ridotto per una riedizione del 1917. Tutte le didascalie erano mancanti e sono state rifatte digitalmente a partire da un copione del 1915 presente nel fondo Edison del MoMA. / Scanned at 4K from a 35mm fine grain master printed from the original negative, probably shorted for reissue in 1917. All of the intertitles were missing, and had to be digitally recreated using text from a 1915 script in MoMA's Edison files.

Benché la Edison si adoperasse a far sì che Viola Dana fosse protagonista del maggior numero possibile di film nel 1914 e agli inizi del 1915, la reputazione dell'attrice era legata soprattutto alla sua interpretazione del ruolo principale nella pièce teatrale di Eleanor Gates *The Poor Little Rich Girl* (inaugurata a New York nel gennaio 1913), che aveva fatto della quindicenne attrice – peraltro già veterana del palcoscenico e del grande schermo, malgrado la sua giovane età – un'indiscussa beniamina di Broadway. Ma era il cinema ad esserle particolarmente congeniale (o forse alla madre, l'imperiosa Mary Flugrath), e nel gennaio 1915 accadde qualcosa di speciale: Viola incontrò John H. Collins. Fu diretta da lui per la prima volta in *The Stone Heart* (dato per perduto) e poi in *The Portrait in the Attic*, un superbo esempio di come Collins fosse capace di prendere in mano un qualsiasi melodramma vittoriano per ricavarne emozioni autentiche.

Quando il papà (Robert Conness) e la sua nuova moglie (Miriam Nesbitt) tornano dal loro viaggio di nozze, la giovane Thelma (Viola Dana) riesce a comportarsi educatamente di fronte a colei che ha preso il posto della sua defunta mamma, ma appena può corre a rifugiarsi nella mansarda, dove rimane a lungo per contemplare il ritratto della genitrice scomparsa. Dopo una festa di compleanno, Thelma corre di nuovo verso la mansarda, ma la fune che sorregge la scala semovente si spezza, e lei rimane intrappolata nel sottotetto. Sfinita, finisce per addormentarsi. La madre (Margaret Prussing) le appare in sogno, dicendole: "amami sempre, ma ama anche lei: fallo per tuo padre". Per fortuna l'intraprendente Jerry, il cane di famiglia, lancia l'allarme e contribuisce al ritrovamento di Thelma; una volta messa in salvo, la piccola abbraccia finalmente la madre adottiva.

La sceneggiatura di Richard Ridgely tiene a debita distanza i clichés di genere (ecco finalmente una matrigna buona!) e Collins la tratta con sincero rispetto, mettendo in scena la storia con estrema chiarezza ma anche con genuino calore. Da notare soprattutto gli effetti luministici nella sequenza della festa di compleanno, e poi di nuovo

Although Edison was putting Viola Dana into as many films as possible in 1914 and early 1915, she was still largely known for her starring role in Eleanor Gates's play The Poor Little Rich Girl, which opened on Broadway in January 1913 and made the 15-year-old actress, already a stage and screen veteran, the toast of the Great White Way. Cinema however seemed to suit her (or her mother, the formidable Mary Flugrath) best, and in January 1915 something special happened: she met John H. Collins. He first directed her in The Stone Heart (believed lost) and then The Portrait in the Attic, a superb example of how Collins was able to take standard Victorian melodrama and find in it an essential emotional core.

When her father (Robert Conness) and his new wife (Miriam Nesbitt) return from their honeymoon, Thelma (Dana) struggles to be more than just polite to the woman meant to take the place of her deceased mother. Instead she finds refuge in the attic, gazing at her mother's portrait. Following her birthday party, Thelma heads up to the attic, but the rope for the stairs breaks once she's under the eaves, and she's trapped. While asleep her mother (Margaret Prussing) appears in a vision and tells her, "Love me always, but love her also, for father's sake." Luckily her clever dog Jerry alerts the family as to her whereabouts, and once rescued, Thelma embraces her stepmother.

Richard Ridgely's script avoids the obvious clichés – at last, a non-wicked stepmother – and Collins treats it with respect, staging the narrative with straightforward, warm-hearted clarity. Especially notable are the lighting effects at the birthday party and again in the attic, with the director using chiaroscuro to heighten the emotional tenor of the scenes in more than a merely picturesque

nella mansarda, dove il regista adotta il chiaroscuro per mettere in risalto la valenza emotiva delle situazioni senza indulgere tuttavia al decorativismo fine a se stesso. Data la trascorsa esperienza di Collins in quanto scenografo e arredatore si sarebbe tentati di accreditarlo nel film anche in questi ruoli: basta guardare l'incantevole camera da letto di Thelma, con carta da parati a decorazioni zoomorfe, e i meravigliosi abiti indossati da Nesbitt e Prussing.

In seguito al trionfo di Viola Dana in *The Poor Little Rich Girl*, i giornalisti continuavano a chiederle del metodo da lei adottato per ricoprire parti infantili, e si può immaginare che il costante allenamento in questo senso le abbia in seguito consentito di interpretare ruoli di fanciulle ben più giovani della sua vera età. Le recensioni a *The Portrait in the Attic* furono prodighe di lodi per la protagonista adolescente: "ancorché più anziana del suo personaggio, la signorina Dana è bravissima nel rendere gli stati d'animo della giovinetta, e il suo arrendersi [alla madre adottiva] nel finale è presentato con affettuosa convinzione. Riesce solo un po' difficile comprendere come mai un marito debba relegare nell'angolino di una soffitta il ritratto della sua prima moglie, solo perché sta per portarne a casa un'altra" (*Moving Picture World*, 20 March 1915). – JAY WEISSBERG

manner. Given Collins' earlier experience as a set designer, it's tempting to credit him with the terrific art direction, such as Thelma's enchanting bedroom with animal frieze wallpaper, and with choosing the stunning clothes worn by Nesbitt and Prussing.

Following Dana's triumph in The Poor Little Rich Girl, journalists kept asking her to analyze her approach to acting the part of a child, and one can imagine that the training provided by this constant inner exploration helped hone her later performances when she continued to play characters much younger than herself. Contemporary reviews for The Portrait in the Attic gave special praise to the teenage lead: "Although somewhat older than the right age for the character, Miss Dana brings out the different moods of the willful little miss with skill, and makes her surrender at the finish with charming conviction. It is rather difficult to understand, however, why the portrait of a man's first wife should have been lugged up into the attic and thrown into a corner, just because he is going to bring home a new wife." (Moving Picture World, 20 March 1915) – JAY WEISSBERG

THE SLAVEY STUDENT (US 1915)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCENI: Lee Arthur. CAST: Pat O'Malley (*John Picket*), Viola Dana (*Alma Picket, sua sorella/his sister*), Henry Leoni (*Tom Bolles, lo sceriffo/the sheriff*), Mrs. Wallace Erskine [*Margery Bonney*] (*Ruth Graven, direttrice del collegio/principal of Graven seminary*), Marie La Manna (*Marjorie Welford*), Johnnie Walker (*Harry Welford, suo fratello/her brother*), Yale Benner (*Roy Ashton, il suo amico/his friend*), Jerry (*Jerry, the Boston bull terrier*). PROD: Edison. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 27.08.1915. COPIA/COPY: DCP, 30'25" (dal/from 35mm, 2737 ft.; orig. c.3000 ft., col. [imbibito/tinted]); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2018 da/Preserved 2018 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scansione a 4K da un master 35mm a grana fine ricavato dal negativo originale con alcune parti gravemente deteriorate; varie didascalie mancanti sono state rifatte a partire da un copione presente nel fondo Edison del MoMA. / Scanned at 4K from a 35mm fine grain master printed from the original negative. Some surviving footage shows severe decomposition. Several missing titles digitally recreated using text from a script in MoMA's Edison files.

Nell'estate del 1915 i film a tre rulli erano diventati la norma per la Edison e per Collins, che si sentiva evidentemente a proprio agio in questo formato narrativo di più ampio respiro. *The Slavey Student* è uno squisito esempio della creatività del regista a livello visuale; nonostante la trama più contorta del necessario, Collins riesce a ritagliare per sé alcune pause che gli consentono di mettere in bella mostra il suo talento pittorico, simile per molti versi a quello Maurice Tourneur o, più tardi, di Lucio D'Ambrà. Per una volta, la pubblicità della Edison non era pura e semplice iperbole: "È quel genere di storia che rimane piacevolmente impressa nella memoria, una boccata d'aria per tutti gli spettatori ormai sfiniti da questa processione di film malsani e sensazionalistici ... Ne è autore John H. Collins, che dirige così bene questo dramma domestico" (*The New York Dramatic Mirror*, 11 agosto 1915). Rimasti orfani, John Picket e sua sorella Alma (Pat O'Malley e Viola Dana) sono adottati dallo sceriffo Tom Bolles. John va a New York

By the summer of 1915, 3-reelers had become standard for both Edison and Collins, who clearly enjoyed the creative scope afforded by the longer format. The Slavey Student is a particularly delightful example of the director's visually inventive output at the time, and despite a plot that becomes rather more convoluted than necessary, Collins pauses the narrative in order to indulge in the kinds of pictorial pleasures one associates with Maurice Tourneur or even, a bit later, Lucio D'Ambrà. For once, Edison's advertisements weren't empty ballyhoo: "It is such a play that lingers like a pleasant memory, delightfully refreshing to your patrons who have wearied of this procession of morbid and 'blood-and-thunder' stuff... Directed by John H. Collins who directs so well the drama of the home." (The New York Dramatic Mirror, 11 August 1915).

When siblings John and Alma Picket (Pat O'Malley and Viola



The Ploughshare, 1915: Robert Conness, Gertrude McCoy.
(The Museum of Modern Art, New York)

per guadagnarsi da vivere, mentre Alma e il suo cane Jerry arrivano alla scuola privata Graven – diretta dall’arcigna signora Graven – dove la fanciulla si offre di lavorare per pagarsi gli studi. John è purtroppo vittima di un raggio da parte del suo vicino di appartamento, e finisce in prigione per furto quando la polizia trova nella sua stanza alcuni grimaldelli.

Marjorie Welford, popolare compagna di classe di Alma, invita il suo affascinante fratello Harry e l’amico Roy Ashton al grande ballo della scuola (con una mossa felice, Collins mostra ciascuna coppia mentre passa davanti alla macchina da presa durante una danza); Harry e Alma si piacciono a prima vista, mentre Roy assedia la stessa Marjorie. Nessuno di loro sa che Roy è il responsabile dell’arresto di John; è un delinquente patentato, ma riesce lo stesso a convincere Marjorie a fuggire con lui. Per fortuna, John esce di prigione e giunge in casa dello sceriffo Bolles un attimo prima della cerimonia nuziale, dove smaschera Roy come il vero autore del furto.

Secondo le testimonianze d’epoca, Collins occupò l’intero studio Edison per due intere notti di riprese, durante le quali riuscì a utilizzare un ampio palcoscenico per una serie di deliziose scene ambientate nel dormitorio della scuola. In una di esse, le ragazze (soprannominate “Gravenelle”) prendono in giro Alma indossando lenzuoli bianchi a mo’ di fantasmi, fino a una delirante battaglia di cuscini che sfrutta sapientemente i contrasti di bianco e nero. Ancora più notevole è una sequenza successiva al ballo, allorché le ragazze si addormentano felici pensando ai rispettivi spasimanti, che compaiono in dissolvenza, tutti agghindati, accanto ai letti di ciascuna; al dissolversi delle immagini, le ragazze si voltano in letto all’unisono. È un momento magico e irresistibile, ma il critico Fred Schader, sulle pagine di *Variety*, non ne fu per nulla impressionato; si lamentò anzi che l’ispettore Anthony



The Ploughshare, 1915: Gertrude McCoy.
(The Museum of Modern Art, New York)

Dana are left orphans, Sheriff Tom Bolles takes them in. John goes to New York to make a living, while Alma and her dog Jerry arrive at the Graven prep school, headed by stern-faced Miss Graven, where she offers to work in exchange for an education. Unfortunately for John, he’s framed by his boarding house neighbour and receives a two-month jail term when the police find burglar’s tools in his room.

Alma’s popular classmate Marjorie Welford invites her charming brother Harry and his friend Roy Ashton to the school dance – Collins imaginatively has each dancing couple pass before the camera – and while Harry and Alma hit it off, Roy lays siege to Marjorie. Unbeknownst to them all, Roy is the man responsible for John’s unjust imprisonment, and though clearly a cad, he convinces Marjorie to elope. Luckily John is released and arrives at Sheriff Bolles’ home just before the ceremony takes place, where he identifies Roy as the real thief.

According to contemporary reports, Collins took over the entire Edison studio during two nighttime shootings, allowing him to use an expanded stage for several truly delicious scenes in the school dormitory. In one, the girls (dubbed “Gravenites”) tease Alma by donning white sheets and pretending to be ghosts, leading to a delirious pillow fight that richly takes advantage of black and white contrasts. Even more of a stand-out scene occurs after the dance, when the happy girls fall asleep in their beds thinking about their beaux, who fade into the scene behind the bedsteads in their evening finery. As they dissolve away, the girls simultaneously turn in bed. It’s a magical moment, full of charm, but *Variety*’s Fred Schader was having none of it, complaining that the easily shocked Postal

Comstock, facile a scandalizzarsi, avrebbe di sicuro obbligato la Edison a tagliare quella scena.

La recensione di Schader fu quasi l'unica a stroncare il film (gli piacque soltanto Jerry, il cane); tutti gli altri critici ne furono incantati. Il ritratto di Viola Dana offerto dal *Moving Picture World* dell'11 settembre 1915, all'epoca dell'uscita del film, mise in risalto il suo lavoro con Collins, "esempio di quel cinema più sofisticato in cui l'azione si svolge soprattutto a un livello mentale ed emotivo, e richiede una maggiore duttilità da parte dell'interprete. In una parola, la straordinaria crescita della signorina Dana è al tempo stesso un trionfo e un tributo alla sua personalità, nonché al suo genio nel saperla mettere in risalto sul grande schermo, pensando ampiamente l'assenza di quel potente strumento che è la parola." Il pubblico di oggi reagirà con entusiasmo al delizioso finale "aperto" del film, a dispetto del disappunto mostrato da *Variety* per la chiusura "del tutto repentina, priva di una chiara conclusione". – JAY WEISSBERG

Inspector Anthony Comstock would certainly make the studio cut the scene.

Schader's review was a rare negative critique (his only real praise was for Jerry the dog); almost everyone else was enchanted. Moving Picture World's profile of Dana (11 September 1915) at the time of the film's release singled out her work with Collins, which "typify the refining of the photoplay as the action is more mental, emotional, and requires a more refined art on the part of the player. In a word, Miss Dana's remarkable growth of screen popularity is a tribute to, and a triumph of, her personality and a genius for expressing it on the shadowy stage, overcoming the loss of the powerful aid of the spoken word." Modern audiences will enthusiastically embrace the lovely open-ended finale, though Variety sniffed that the film came to a close "in a most abrupt manner, without any point being arrived at." – JAY WEISSBERG

THE PLOUGHSHARE (US 1915)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Mary Imlay Taylor. CAST: Gertrude McCoy (*Helena Leigh*), Augustus Phillips (*Jim Lawrence*), Robert Conness (*il governatore/Governor William Lawrence*), William West (*il giudice/Judge Lawrence*), Richard Peer (*Jim Lawrence da bambino/as a youth*), Frank A. Lyon (*Curwood*), Bigelow Cooper (*Dr. Nelson Leigh*), Helen Strickland (*Madame Clayton*), Margaret Prussing (*Evelyn Clayton*), Philip Quin (*Arthur Willet*), Bessie Learn (*Jenny Strong*), Robert Walker (*Jack Strong*), Henry Leoni (*sceriffo/Sheriff*). PROD: Edison. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 01.10.1915. COPIA/COPY: DCP, 43'17" (dal/from 35mm, 3870 ft.; orig. c.4000 ft., bn/b&w, col. [imbibito/tinted]); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York.

Restauro effettuato nel 2018 da/Preserved 2018 by The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Scansione a 4K da un master 35mm a grana fine ricavato dal negativo originale; varie didascalie mancanti sono state ricreate digitalmente a partire da un copione presente nel fondo Edison del MoMA. / Scanned at 4K from a 35mm fine grain master printed from the original negative. Several missing titles digitally recreated using text from a script in MoMA's Edison files.

Aprire *The Ploughshare* con una citazione dal poema di James Russell Lowell "After the Burial" (1850) non è stata un'idea molto felice, poiché il ricco linguaggio delle strofe ("quel colpo sordo / quando il vomere della profonda passione / si abbatte sulla roccia primitiva della nostra anima") fa riferimento a una profonda sofferenza che non trova alcun posto nelle atmosfere del film. La colpa va senza dubbio attribuita a Mary Imlay Taylor, scrittrice di una certa popolarità a quell'epoca, nota soprattutto per le sue storie d'amore a fondo storico e autrice dal 1912 di alcune sceneggiature per la Edison. Il suo adattamento di *The Ploughshare* non sembra fra le sue cose migliori, e ciò non ha nulla a che fare con il fatto che la copia sopravvissuta sia incompleta (le parti mancanti sono state sostituite con foto d'archivio). Louis Reeves Harrison (*Moving Picture World*, 25 settembre 1915) lamentò "la sua tendenza a disperdere le energie", anche se Collins ha fatto del suo meglio per compensare le asperità del racconto con buone soluzioni visive.

Questo fu il terzo film a quattro bobine realizzato da Collins per la Edison, dopo *Cohen's Luck* e *On Dangerous Paths* (entrambi considerati perduti). È ambientato nel Sud degli Stati Uniti prima della guerra

Opening The Ploughshare with a quote from James Russell Lowell's 1850 poem "After the Burial" probably wasn't the best idea, since the rich language of the stanzas ("that dull shock / When the ploughshare of deeper passion / Tears down to our primitive rock") refers to a profound grief that has no resonance in the film. The blame surely lies with Mary Imlay Taylor, a relatively popular author of the era best known for historical romances, who'd been occasionally writing scripts for Edison since 1912. Her scenario for The Ploughshare isn't her most coherent effort, and that has nothing to do with missing sections in the surviving print, some of which are bridged over with stills. Louis Reeves Harrison in Moving Picture World (25 September 1915) complained that she "has a tendency to scatter her forces," though Collins does his best to offset the over-wieldy narrative with moments of visual interest.

This was Collins' third 4-reeler for Edison, after Cohen's Luck and On Dangerous Paths, both presumed lost, and is set in the ever-popular antebellum South, just as plantation owner

di Secessione, un locus narrativo sempre molto popolare nel cinema Americano dell'epoca: Judge Lawrence (William West) muore, circondato dalle amorevoli cure della famiglia e degli schiavi (non mi è stato purtroppo possibile trovare i nomi degli interpreti afro-americani) in una scena in stile *tableau vivant*. Judge lascia due figli, l'onesto William (Robert Conness) e il losco fratellastro minore, Jim (Richard Peer da bambino, Augustus Phillips in età adulta). Vent'anni dopo, William è eletto governatore, e si innamora di Helena Leigh (Gertrude McCoy), che però è infatuata dell'escrabile Jim. Questo è un problema serio, anche perché Jim ha sedotto e abbandonato Jenny Strong (Bessie Learn), il cui fratello Jack (Robert Walker) affronta il seduttore ma ne è ucciso a colpi di pistola.

Il padre di Helena (Bigelow Cooper) vuole che lei sposi William nonostante la sua passione per Jim, che nel frattempo ha fatto accusare ingiustamente Arthur Willet (Philip Quin) dell'assassinio di Jack. Venuta a sapere la verità, Helena crede che Jim abbia agito per legittima difesa e lo aiuta a fuggire; lo scandalo che ne consegue obbliga William a rassegnare le dimissioni da governatore. Allo scopo di proteggere la reputazione del marito, Helena ammette di avere aiutato Jim nella sua fuga; quando sta per togliersi la vita, sopraggiunge William e le dice che Jim è morto in un incidente su una canoa nell'America del Sud, dove era scappato insieme a un'antica fiamma, Evelyn Clayton (Margaret Prussing).

Gli zelanti funzionari dell'ufficio di censura di Chicago imposero diversi tagli al film, compresa la didascalia "Mia sorella è l'ultima fanciulla che rovinerai", anche se emendamenti del genere non avrebbero potuto fare nulla per semplificare una trama particolarmente aggrovigliata. Collins ha provato a salvare il salvabile con un'interessante messa in scena, soprattutto negli esterni, fra i quali spicca l'immagine di uno schiavo a torso nudo in una piantagione; il più delle volte le inquadrature sono tuttavia affollate quanto la trama. Robert Conness si abbandona a gesti melodrammatici che già sembrano anacronistici per quel periodo, mentre l'interpretazione di Gertrude McCoy risulta più convincente. La casa in stile "coloniale" utilizzata per le sequenze nella piantagione dei Lawrence era in realtà Brookside, proprietà terriera della moglie di William H. Parsons a Rye, New York, che era stata affittata all'imprenditore del tabacco George Arents, Jr.; quest'ultimo organizzò un evento speciale con la partecipazione di un centinaio di amici nel suo appartamento sulla Quinta Avenue per una proiezione speciale del film. – JAY WEISSBERG

Judge Lawrence (William West) expires, surrounded by family and slaves (unfortunately I've been unable to find any credit information for the African-American actors) in a scene that has a peculiar tableau vivant quality. The Judge leaves two sons, upstanding William (Robert Conness) and his horrid young half-brother Jim (Richard Peer as a child, Augustus Phillips as an adult). Twenty years later, William is elected Governor and falls in love with Helena Leigh (Gertrude McCoy), who's infatuated with his caddish half-brother. This is especially problematic, as Jim has impregnated and abandoned Jenny Strong (Bessie Learn), whose brother Jack (Robert Walker) confronts her seducer, who shoots him dead.

Helena's father (Bigelow Cooper) insists she marry William despite her passion for Jim, who's framed Arthur Willet (Philip Quin) for Jack's murder. Learning of Jim's guilt, Helena is convinced he acted in self-defense, and she engineers his escape; the scandal forces William to resign the governorship. To clear her husband's name, Helena declares herself an accessory to Jim's flight from justice, and is about to kill herself when William appears and tells her that Jim has died in a canoe accident in South America, where he had fled with an earlier sweetheart, Evelyn Clayton (Margaret Prussing).

The notoriously scissor-happy censors in Chicago forced several cuts, including the intertitle, "My sister is the last girl you will ever wrong," though such excisions wouldn't have made the improbable twists and turns any easier to follow. Collins tries to save the flawed source material with some interesting staging, especially in outdoor scenes such as a surprisingly dignified moment featuring a shirtless slave in a field, but often the shots are over-crowded like the narrative itself. Robert Conness indulges in melodramatic gestures that already feel outdated, though Gertrude McCoy delivers a more nuanced performance. The Colonial-style house used for the Lawrence plantation was "Brookside," the estate of Mrs. William H. Parsons in Rye, New York, which had been rented to tobacco heir George Arents, Jr., who hosted an intimate gathering of one hundred friends in his Fifth Avenue apartment for a private screening of the film. – JAY WEISSBERG



CINEMA SCANDINAVO

SCANDINAVIAN CINEMA

Programma a cura di / Programme curated by Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

La sfida della Svezia – 2

Questa rassegna è la seconda parte di un'indagine sul ruolo catalizzatore che i film svedesi dell'"età dell'oro" hanno avuto negli altri paesi scandinavi per la definizione di quello che è e dovrebbe essere una cinematografia nazionale. Decisivo fu il cambio di politica produttiva del 1917 da parte della più grande società di produzione svedese, la Svenska Biografteatern (chiamata Svensk Filmindustri, in breve SF, dopo la fusione, nel dicembre del 1919, con la concorrente principale, la Skandia). La Svenska Bio decise di produrre meno film, ma più costosi, più prestigiosi e artisticamente più ambiziosi e basati su acclamate opere letterarie e per lo più in costume.

Diverse furono le pellicole di ambientazione rurale, con esterni che ancoravano l'azione al paesaggio scandinavo. È questo il caso dei tre film svedesi programmati quest'anno, seppur con un registro più leggero rispetto ai severi toni drammatici e all'alta emotività spesso associata al cinema nordico.

Dunungen (1919) è una frivola, delicata commedia di costume che si svolge tra parchi e salotti, di certo non una cupa storia di montagna. Eppure incarna alla perfezione il modello di cinema di prestigio della Svenska Bio: è ambientata nel passato (all'incirca gli anni Quaranta dell'Ottocento) in una tenuta di campagna ed adattava per lo schermo un'opera del premio Nobel Selma Lagerlöf. *Dunungen* è il più puramente svedese tra i film di quest'anno, come notarono anche i critici dell'epoca. È tuttavia privo di quelle stereotipiche qualità scandinave che troviamo nei più famosi film del periodo. Da questo punto di vista, ci viene in soccorso *Ett farligt frieri* (Un corteggiamento pericoloso; 1919), prodotto dai

The Swedish Challenge – 2

This program is a continuation of last year's "Scandinavian Cinema: The Swedish Challenge", exploring the role of Swedish films of the "Golden Age" as a catalyst in the other Nordic countries for the conception of what a national cinema is and should be. A decisive event was the 1917 shift in production policy at the largest Swedish production company, Svenska Biografteatern (called Svensk Filmindustri, abbreviated to SF, after its merger with its main competitor Skandia in December 1919). Svenska Bio shifted to making fewer, but more expensive, prestigious, and artistically ambitious films, based on acclaimed literary works and usually with a period setting. Several of the most notable films were set in a rural milieu, with locations anchoring the action in the Scandinavian landscape. This is also the case with the three Swedish films in this year's program, but their tone is more light-hearted than the forbidding dramas of raw emotion often associated with the cinema of the North.

Dunungen (In Quest of Happiness, 1919) is a delicate, flighty comedy of manners, set in parks and parlors, not a grim drama of the rocky wilderness. Yet it nevertheless conforms to Svenska Bio's prestige-cinema model perfectly: it is set in the past (the 1840s or thereabouts) at a countryside estate, and it is an adaptation of a work by Nobel Prize-winner Selma Lagerlöf. *In Quest of Happiness* is the most purely Swedish of this year's films, and it was praised as such by some reviewers of the time, even if it may seem lacking in the stereotypical Nordicness of some better-known contemporary films. We find more of that in the competing Skandia company's *Ett farligt frieri* (A Dangerous Wooing, 1919): it takes place among the peasantry, with a spectacular Norwegian landscape of fjords, rocky

rivali della Skandia: di ambientazione popolare, offre straordinari paesaggi norvegesi che spaziano dai fiordi alle scogliere fino ai pascoli montuosi. Tuttavia, nonostante le somiglianze con un altro Skandia, *Synnöve Solbakken* (1919), proposto alle Giornate 2017, *Ett farligt frieri* vira decisamente dal melodramma verso la commedia. *Prästänkan* (La vedova del pastore; 1920) di Carl Theodor Dreyer è un ulteriore esempio di film svedese che adatta un testo norvegese e in Norvegia è ambientato e girato. Anche qui prevale un tono da commedia, ma con una malinconia di fondo che diventa dominante nella conclusione.

In Danimarca, la Nordisk si indirizzò su produzioni di prestigio in modo non dissimile dalla SF, ma con una minore enfasi sullo spirito nazionale: i risultati migliori furono ottenuti con quattro adattamenti dickensiani. Sul fronte "nordico", la loro produzione più imponente fu l'adattamento della saga dello scrittore islandese Gunnar Gunnarson, *Borgslægtens Historie* (La storia della famiglia Borg), con gli esterni girati in Islanda. Quest'opera magnifica, divisa in due parti, è attualmente in corso di restauro e speriamo di presentarla nella prossima edizione delle Giornate. *Lasse Månsson fra Skaane* (Lasse Månsson di Scania; 1923) è un titolo forse meno ambizioso, ma merita di essere incluso non solo per la bellezza visiva, ma per come utilizza le location naturali per sottolineare il conflitto tra Danimarca e Svezia, che è alla base della storia. *Lasse Månsson fra Skaane* ha un tono serio che caratterizza anche l'altro film non svedese in programma, il norvegese *Troll-Elgen* (L'alce fantasma; 1927), che segue da vicino il modello del melodramma rurale.

Walter Fürst, il regista di *Troll-Elgen*, divenne in seguito un convinto sostenitore del socialismo nazionale "sangue e terra", il che solleva la questione delle implicazioni ideologiche della "nordicità" celebrata in molti di questi film. Di certo l'idea della presunta superiorità della "razza nordica" era tristemente in voga all'epoca. Il razzismo scientifico era molto diffuso e i suoi sostenitori si aggrappavano a qualunque opera avesse a che fare con folklore e tradizione popolare per dare sostegno alle proprie idee. Ciò non vuol dire, però, che l'interesse per le tradizioni culturali scandinave si traducesse in ideologia razzista. Non c'è film più attento al dettaglio etnografico di *Prästänkan*. In *Filmjournalen*, una rivista per appassionati di cinema che si rivolgeva agli spettatori di Stoccolma, un articolo promozionale sull'importanza dell'autenticità per Dreyer, spiega come egli avesse scritturato diversi importanti personaggi dell'entroterra norvegese dove il film veniva girato per i loro "volti caratteristici e razzialmente puri". Ma Dreyer è sempre stato un convinto anti-razzista. Il suo film *Die Gezeichneten* (Gli stigmatizzati; 1922) è una dura condanna della persecuzione antisemita nella Russia zarista e nel corso della sua carriera ha lavorato a progetti miranti a combattere l'odio razziale, sia contro gli ebrei che contro i neri. La frase dell'anonimo pubblicitista di *Filmjournalen* può suonare sinistra e sgradevole, ma concludere in base a ciò che *Prästänkan* o gli altri film di questa rassegna siano espressione dello stesso ripugnante pensiero, sarebbe, riteniamo, ingiusto.

MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

cliffs, and mountain pastures as its backdrop. Yet while it is very similar to the same company's Synnöve Solbakken (A Norway Lass, 1919; shown in last year's program), A Dangerous Wooing shifts the emphasis from melodrama to comedy. Carl Th. Dreyer's Prästänkan (The Parson's Widow, 1920) is another Swedish film adapted from a Norwegian author and set and shot in Norway. Again, a comedic tone predominates, but Dreyer's film has a melancholy undercurrent that becomes dominant at the end.

The Nordisk company in Denmark shifted to prestige productions in a similar way to SF, but with less emphasis on the national: their most successful efforts were the company's four Charles Dickens adaptations. Their biggest "Nordic" production was an adaptation of Borgslægtens Historie (The History of the Borg Family) by the Icelandic author Gunnar Gunnarson, with exteriors shot on location in Iceland. This magnificent two-part film is being restored and will hopefully be presented at next year's Giornate. Lasse Månsson fra Skaane (Struggling Hearts, 1923) is a less ambitious effort, but it deserves inclusion not only because it is a beautifully shot film, but because it uses its nature locations to reflect the conflict between Denmark and Sweden that provides the background for the plot. Lasse Månsson fra Skaane takes a serious tone, and so does the program's other non-Swedish film, the Norwegian Troll-Elgen [The Magic Elk] (1927), which hews closely to the established rural-melodrama model.

Walter Fürst, the director of Troll-Elgen, later became a committed supporter of blood-and-soil national socialism, and this raises the question of the ideological implication of the "Nordicness" celebrated in many of these films. Certainly, notions of the supposed superiority of the "Nordic race" enjoyed a depressingly wide circulation at the time. This period was the heyday of scientific racism, and its supporters would seize on all kinds of investigations of folklore and popular tradition to support their ideas. That does not mean, however, that we should automatically take an interest in Nordic cultural traditions as evidence of a racist mindset. No film was more concerned to ensure the authenticity of ethnographic detail than The Parson's Widow. In Filmjournalen, a fan magazine directed at Stockholm cinemagoers, a promotional article about Dreyer's commitment to authenticity describes how he managed to recruit a number of local grandees from the Norwegian heartland region where the film was shot, with, as the article puts it, "characteristic, racially pure faces." Yet throughout his career, Dreyer was a committed anti-racist; his film Die Gezeichneten (The Stigmatized Ones, Germany, 1922) is a harrowing indictment of the persecution of Jews in tsarist Russia, and throughout his career he worked on a number of film projects intended to combat race hatred, both anti-Jewish and anti-black prejudice. The phrasing of Filmjournalen's anonymous publicist may be sinister and distasteful, but to assume on that basis that Prästänkan or the other films in the program are expressive of the same kind of odious discourse would, we believe, be unjust.

MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

DUNUNGEN (In Quest of Happiness) [L'uccellino] (SE 1919)

REGIA/DIR: Ivan Hedqvist. SCEN: ?; dalla pièce del 1914 e dal racconto del 1894 di/based on the play (1914) and the short story (1894) by Selma Lagerlöf. PHOTOG: J. Julius [Julius Jaenzon]. SCG/DES: Axel Esbensen. CAST: Renée Björling (Anne-Marie Ehinger, detta/called "Dunungen" ["Downy"]), Ivan Hedqvist (Teodor Fristedt), Ragnar Widestedt (Mauritz Fristedt, il figlio del sindaco/the mayor's son), Carl Browallius (fornaio/baker Ehinger), Anna Wahlbom (mamma/mother Ehinger), Ernst Öberg (il sindaco/Mayor Fristedt), Mia Gründer (la moglie del sindaco/the mayor's wife), Axel Nilsson (il giardiniere/the gardener), Mia Backman (Frida, la governante/the housekeeper), Jenny Tschernichin-Larsson (la madre di Teodor/Teodor's mother), Sonja Looft (Elisabet Vestling), Maggan Larsson (sua sorella/her sister), Bror Öbergson (Borgström), Bertil Wallroth (Kolmodin). PROD: AB Svenska Biografteatern. USCITA/REL: 01.12.1919. COPIA/COPY: DCP, 95' (da/from 35mm, 2059 m. [orig. 2698 m.], 19 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In una piccola cittadina svedese, Mauritz, figlio del sindaco, si innamora della figlia di un semplice fornaio, Anne-Marie, soprannominata "uccellino". Nonostante le differenze di classe tra le due famiglie, viene annunciato il fidanzamento. Tra gli abitanti più altolocati, incapaci di guardare oltre il proprio snobismo, serpeggia però il malcontento, tanto da mettere in pericolo l'unione. I due giovani decidono di rifugiarsi presso il facoltoso zio di Mauritz, Teodor, il quale è mastro di una grande ferriera oltre che scapolo impenitente. Durante il soggiorno presso la villa dello zio, i sentimenti di Anne-Marie iniziano a cambiare: Mauritz la trascura in favore della sua fiamma di gioventù Elisabet, figlia di un vicino scudiero. L'arroganza del fidanzato diventa per Anne-Marie sempre più evidente, mentre cresce la simpatia tra lei e lo zio.

Dunungen fu il primo film prodotto dalla Svenska Bio dopo il cambio di filosofia aziendale del 1917 (meno pellicole ma più prestigiose) a non essere diretto da Victor Sjöström o Mauritz Stiller. Se la scelta di portare ancora una volta sullo schermo un'opera del premio Nobel Selma Lagerlöf rientra in pieno nelle nuove regole, quella di Ivan Hedqvist come regista appare sorprendente se si considera la sua scarsa esperienza cinematografica. Nell'estate del 1910 aveva preso parte come attore protagonista ad alcune produzioni Svenska Bio, ma dopo era rimasto fedele al teatro. Secondo una rivista per fan del 1918, Hedqvist si considerava un attore che, a differenza di alcuni colleghi, "non avrebbe abbandonato il teatro e la vocazione artistica in favore dei soldi del cinema".

Se Hedqvist non era un veterano della regia, di certo conosceva bene l'opera letteraria alla base del film. *Dunungen* di Selma Lagerlöf fu pubblicato inizialmente come racconto nel 1894, ma la stessa autrice ne scrisse un adattamento per il palcoscenico che debuttò al Royal Dramatic Theatre di Stoccolma nel 1914 con Hedqvist nel ruolo dello zio Teodor – ruolo che sarebbe diventato il suo cavallo di battaglia e

In a small Swedish town, the mayor's son Mauritz falls in love with Anne-Marie, the daughter of a simple baker. (Her character's nickname, "Dunungen", literally means "a downy little bird", but is also used to refer to someone innocent and inexperienced.) Despite the difference in social status between their families, the engagement is soon announced. The "better" class of townfolk, unremittingly snobbish, frown on the unconventional alliance, endangering the union. The young couple decides to seek support from Mauritz's wealthy uncle Teodor, master of a great

ironworks and a confirmed bachelor. During their stay at the uncle's manor, Anne-Marie's feelings gradually start to change as Mauritz neglects her in favor of his old childhood sweetheart Elisabet, the daughter of a neighboring squire. As her fiancée's arrogance becomes more and more obvious to Anne-Marie, sympathy grows between her and the uncle.

In Quest of Happiness was the first film Svenska Bio made after the 1917 change in production policy (to making fewer but more prestigious works) which was not directed by either Victor Sjöström or Mauritz Stiller. The choice to adapt yet another work by Nobel laureate Selma Lagerlöf to the screen accords with the new production orientation.

The choice of Ivan Hedqvist as director, however, might seem surprising considering his limited film experience. During the summer of 1910 he had acted leading roles in a handful of productions shot by Svenska Bio, but after that he had remained faithful to the theatre. According to a 1918 fan publication about Hedqvist, he even prided himself on being an actor who, unlike some colleagues, "would not desert the theatre and his artistic calling for movie gold".

While Hedqvist lacked filmmaking experience, he had a deep knowledge of and familiarity with the literary source. Selma Lagerlöf's tale "Dunungen" first appeared as a short story published in 1894, but was later adapted for the stage by the author herself. The play premiered at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm in 1914, with Hedqvist as Uncle Teodor



Dunungen, 1919: ?, William Larsson, Ragnar Widestedt, Renée Björling, Otto Malmberg, ?. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)



Dunungen, 1919: Carl-Gunnar Wingård, Ragnar Widestedt, Anna Wahlbom, Renée Björling, Carl Browallius. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

che avrebbe ripreso anche nella versione cinematografica. Se si confronta il film con le sue fonti letterarie, si vede quanto Hedqvist (e il suo sceneggiatore, non menzionato e tuttora sconosciuto) abbia mutuato dall'allestimento teatrale. Molte delle didascalie sono repliche esatte dei dialoghi della pièce; nel film inoltre troviamo diversi personaggi che erano stati aggiunti per il palcoscenico rispetto alla più concisa struttura del racconto.

Dunungen fu ben accolto dalla critica all'uscita e si rivelò un successo anche all'estero: le riviste di categoria svedesi riportano notizie della sua uscita trionfale in vari paesi, tra cui l'Inghilterra, la Francia e perfino le Indie Orientali Olandesi (l'attuale Indonesia), dove il film fu elogiato dalla commissione di censura. Hedqvist diresse poi altri tre film, tutti con Renée Björling come protagonista. Ma nel cinema egli lavorò

– a part that became one of his signature roles and which he reprises in the film version. It is obvious when one compares Hedqvist's to the literary versions of the story that the director (and the uncredited and unknown screenwriter) brought a lot of the stage play into the film. Many of the film's intertitles are direct reproductions of lines from the play, and the film keeps a number of characters that the stage version added to the more concise short story.

In Quest of Happiness was well received and got uniformly good reviews at its premiere. It also proved to be successful abroad: Swedish trade journals reported on the film's triumphs in various countries around the world, including the United Kingdom, France, and even the Dutch East Indies (Indonesia), where the local censorship authorities praised the film. Hedqvist would direct three more films after this one, all featuring

soprattutto come attore, interpretando spesso – come nel caso di *Dunungen* e di *Vem domer?* (*La prova del fuoco*), il film di Sjöström del 1922 presentato alle Giornate dell'anno scorso – uomini maturi che si innamorano di donne molto più giovani.

Pur essendo un film delizioso, nonché uno dei titoli di maggior successo dell'età dell'oro svedese e un prestigioso adattamento di Lagerlöf, *Dunungen* è stato molto trascurato dalle storie del cinema e non è stato visto abbastanza. Purtroppo quella che ci rimane è una versione alquanto ridotta e parecchio diversa dall'originale. Dai documenti della censura risulta che in occasione della prima il film aveva una lunghezza di 2698 metri, poi però è stato ripetutamente rimontato e accorciato. La riedizione del 1945 era di soli 1960 metri. Il nuovo restauro ricostruisce le parti mancanti tramite cartelli con i testi originali, foto di scena e didascalie esplicative.

Il restauro Nel 2018 lo Svenska Filminstitutet ha effettuato la scansione di un master acetato a grana fine con didascalie flash ricavato da una versione ridotta del negativo originale (ora perduto) e di un frammento nitrato imbibito proveniente dalle collezioni dell'EYE Filmmuseum. A partire dai cartelli originali si sono realizzate didascalie della lunghezza giusta e l'imbibizione è stata ricreata grazie al frammento nitrato e ad altre fonti filmiche dello stesso periodo. Le sequenze mancanti sono state ricostruite. – MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

the actress Renée Björling in leading roles. He mainly worked in films as an actor, however, frequently playing – as he does in both In Quest of Happiness and Sjöström's Vem domer? (Love's Crucible, 1922; shown in last year's program) – an older man in love with a much younger woman.

In Quest of Happiness is a charming film, but despite being one of the really successful "Golden Age" films of its time and a Lagerlöf adaptation to boot, it has remained largely overlooked in film historiography and screening practice. Unfortunately, the surviving version of the film is a severely abridged version that differs a lot from the original. The censors recorded the film's length as 2698 metres at its premiere, but it was repeatedly re-edited and shortened; it was re-released in 1945 at only 1960 metres. The new restoration reconstructs the missing portions of the film with original text cards, production stills, and added explanatory titles.

About the restoration *An acetate fine grain master with flash-titles made from the abridged camera negative (now lost) as well as a short tinted nitrate fragment from the collections of EYE Film Institute, were scanned by the Swedish Film Institute in 2018. Full-length intertitles were created from the original text cards and the tinting scheme was recreated based on the nitrate fragment and known sources from other contemporary films. Missing sequences were reconstructed. – MAGNUS ROSBORN & CASPER TYBJERG*

ETT FARLIGT FRIERI (A Dangerous Wooing) [Un corteggiamento pericoloso] (SE 1919)

REGIA/DIR: Rune Carlsten. SCEN: Rune Carlsten, Sam Ask; dal racconto di/based on the short story by Bjørnstjerne Bjørnson, "Et farligt frieri" (1856). PHOTOG: Raoul Reynols, Carl Gustaf Florin. SCG/DES: Gustaf Hallén. CAST: Lars Hanson (Tore Næsset), Gull Cronvall (Aslaug), Theodor Blich (Knut Husaby, il padre di Auslag/Aslaug's father), Hjalmar Peters (Thormund), Kurt Welin (Ola, il figlio di Thormud/Thormund's son), Hugo Tranberg, Gösta Cederlund (i fratelli di Auslag/Aslaug's brothers), Hilda Castegren (la madre di Tore/Tore's mother), Uno Henning, Torsten Bergström (corteggiatori/suitors). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 26.12.1919. COPIA/COPY: 35mm, 1277 m. (orig. 1339 m.), 62' (18 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Nella Norvegia del XIX secolo, Aslaug, la figlia di un facoltoso agricoltore, è cresciuta diventando una bellissima ragazza, desiderata da quasi tutti i giovani del villaggio. Ogni sera, suo padre e i suoi fratelli devono darsi da fare per tenere alla larga i vari pretendenti. Aslaug ha occhi soltanto per Tore, figlio di un povero contadino e perciò ritenuto indegno dal padre di lei. Quando Aslaug rifiuta la proposta di matrimonio di un ricco corteggiatore, la famiglia la manda in montagna al pascolo. Ciò non impedisce a Tore di continuare a farle visita. Un giorno il padre e i fratelli di Aslaug lo sorprendono mentre sta rincasando dopo essersi segretamente incontrato con lei: dopo averlo picchiato, lo provocano con una sfida: se riuscirà a eludere la loro sorveglianza il sabato successivo e a raggiungere i pascoli, la mano della ragazza sarà sua. Sapendo che l'unico sentiero sarà ben presidiato, Tore decide di giungere a destinazione scalando uno strapiombo roccioso.

Ett farligt frieri è il secondo dei due adattamenti delle opere di Bjørnstjerne Bjørnson che la Skandia produsse nell'estate del 1919, in piena competizione con i rivali della Svenska Bio (il primo è *Synnöve Solbakken* di John W. Brunius, incluso nel programma delle Giornate

In 19th-century Norway, the wealthy farmer's daughter Aslaug has grown up to become a beautiful young woman, desired by most young men in her village. Night after night, her father and brothers have a hard time trying to keep all the young suitors away from her. Aslaug has eyes only for Tore, a poor crofter's son and therefore an unworthy spouse in her father's eyes. Following Aslaug's refusal to accept a marriage proposal from a wealthy farmer's son, she is sent up to the summer pasture on the mountain above the farm, but this does not stop Tore from visiting her. When Aslaug's father and brothers catch him on the way home from a secret meeting with her, they beat him up and over-confidently defy him to try again: if he can get past them next Saturday night and reach the high pasture, the girl will be his. Since the only path is well-guarded, Tore decides to try to reach his goal by scaling the sheer cliff-face instead.

A Dangerous Wooing is the second of two Bjørnstjerne Bjørnson adaptations made by the production company Skandia in the summer of 1919 in order to compete with their rivals Svenska Bio – the other one being John W. Brunius's Synnöve Solbakken



Ett farligt frieri, 1919: Gull Cronvall, Lars Hanson.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

2017). A prima vista possono sembrare simili: entrambi si svolgono nello stesso periodo storico; entrambi sono interpretati dal popolarissimo Lars Hanson; in entrambi i casi gli esterni sono girati nella pittoresca campagna norvegese. *Synnöve Solbakken*, tuttavia, è classificabile come film drammatico, mentre *Ett farligt frieri* meglio risponde alla descrizione di commedia leggera con sequenze d'azione.

Aldilà delle classificazioni di genere, il film possiede le tre caratteristiche principali che definiscono l'“età dell'oro”: è una produzione prestigiosa, basata su un'opera letteraria di riconosciuto valore e utilizza i paesaggi naturali del luogo come più di un semplice sfondo. Il modo in cui *Ett farligt frieri* fonde la natura con la storia del film può anzi dirsi tra i più notevoli dell'intera epoca: qui, una parete rocciosa si frappone letteralmente tra l'eroe e la sua amata, mentre l'ultima immagine (molto breve per via dei danni subiti dalla copia) cita una delle versioni del dipinto *Brudeferd i Hardanger* (Corteo nuziale a Hardanger) di Adolph Tidemand e Hans Gude, tra le più famose opere d'arte norvegesi.

La critica svedese apprezzò il film, scrivendo che Rune Carlsten era riuscito, al suo debutto come regista, a realizzare un film spensierato e pieno di brio, con un paesaggio magnifico, anche se secondo qualcuno era stato dato troppo spazio alle scene di combattimento. Al giorno d'oggi i ruoli di genere in *Ett farligt frieri* possono sembrare stereotipati, perfino rispetto ad altri film dello stesso periodo. Non è facile trovare un ritratto di sessualità femminile passiva più ovvio dell'immagine di Aslaug che se ne sta seduta in cima alla montagna, mentre giù nella valle gli uomini si battono per lei. Tuttavia la situazione assume una certa profondità archetipica quando lei canta l'amaliane “Det var en lørdag aften” (Era un sabato sera), struggente

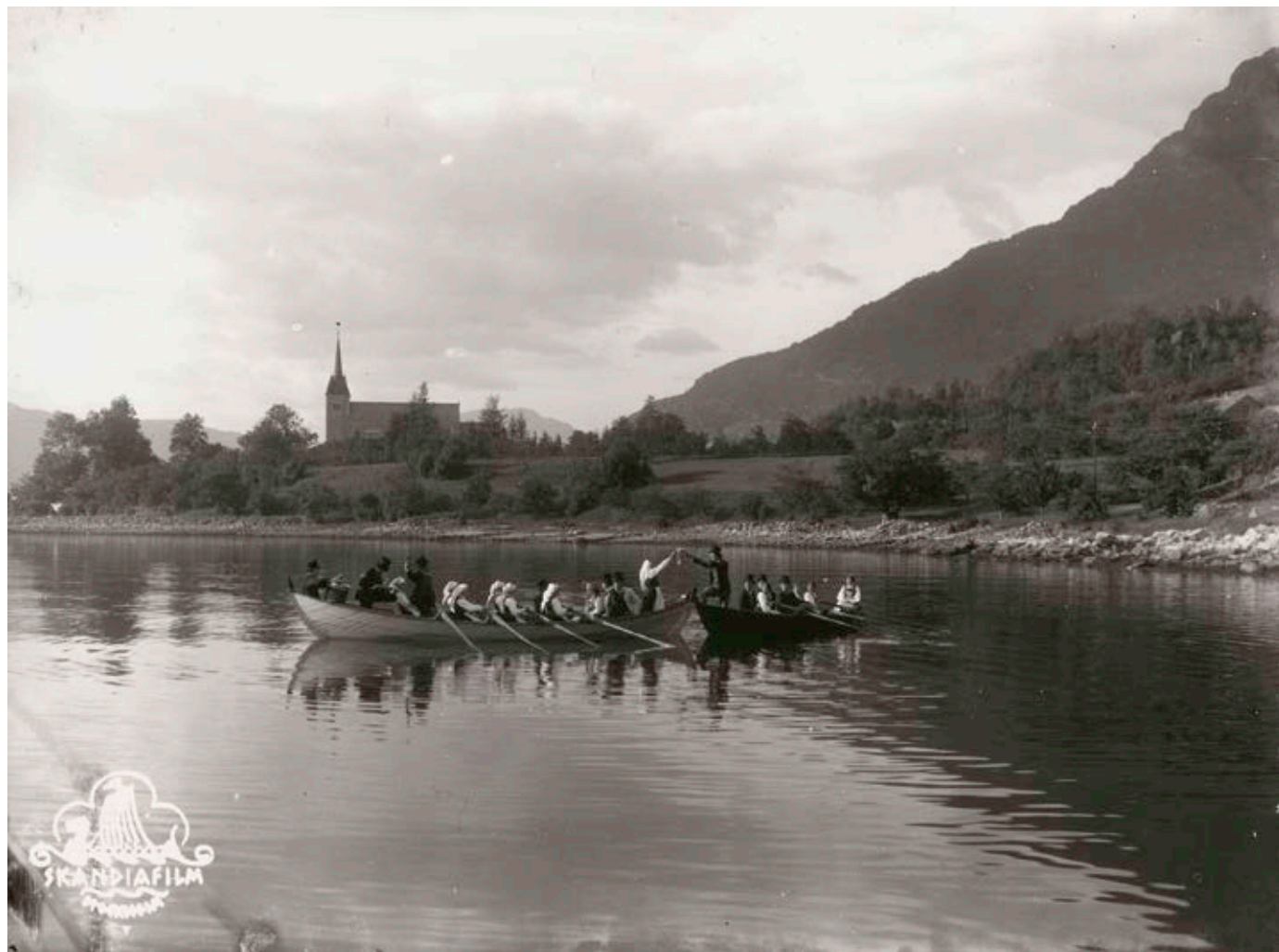


Ett farligt frieri, 1919: Gull Cronvall.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

(*A Norway Lass*, shown in last year's *Giornate program*). At first glance, the two films may seem very similar – they both take place during the same time period, they both star the tremendously popular Lars Hanson, and their exteriors were in both cases shot on location in the scenic Norwegian countryside. *A Norway Lass*, however, is a serious drama, while *A Dangerous Wooing* is better described as a light comedy with action sequences.

Nevertheless, it shares the three characteristics most often associated with “Golden Age” films: it is a prestige production, it is based on an acclaimed literary work, and it makes effective use of Nordic nature as something more than a backdrop. Indeed, *A Dangerous Wooing* presents one of the era's most evident examples of nature being integrated into the story: here, a mountain wall literally stands between the hero and the girl he loves. Its final image (very brief because of print damage) references one of the versions of the painting *Brudeferd i Hardanger* (The Wedding Party in Hardanger) by Adolph Tidemand and Hans Gude, one of the most famous Norwegian artworks.

The Swedish critics gave the film good reviews, writing that Rune Carlsten in his directorial debut had succeeded in fashioning a cheerful and spirited movie with wonderful scenery, even if there were some complaints that the fight scenes had been given too much room. From a modern-day perspective, the gender roles in *A Dangerous Wooing* can seem stereotypical even compared to other films from the same era. It is difficult to find a more obvious depiction of passive female sexuality than Aslaug just sitting on her mountaintop, waiting while the men fight over her down in the valley. Still, the situation is given a certain archetypal



Ett farligt frieri, 1919. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

canzone popolare danese molto conosciuta anche in Norvegia e incentrata su una donna che trascorre un sabato sera nella vana attesa dell'amante fedifrago. Se *Ett farligt frieri* non brilla per la complessità della trama e la profondità della caratterizzazione, di certo si riscatta per quanto riguarda gli alti valori tecnici: il montaggio colpisce per la sua efficacia, specialmente nelle scene di combattimento e durante il finale mozzafiato.

Carlsten, che apparve anche come attore in diversi film, proseguì con successo la carriera di regista fino agli anni Quaranta. Tra i suoi altri film muti ancora esistenti, i più importanti sono la stravagante, divertentissima farsa *Robinson i skärgården* (1920) e l'artisticamente

depth by having her sing the haunting "Det var en lørdag Aften," a poignant Danish folk song well known in Norway as well, about a girl waiting in vain for her faithless lover one Saturday night. What A Dangerous Wooing may lack in complex plotting and depth of characterization, it certainly makes up for in technical craftsmanship; the efficient editing stands out, especially in the fight scenes and the suspenseful cliff-hanging finale.

Carlsten, who also appeared as an actor in many movies, would continue to skillfully direct films up in the 1940s. Of his other surviving silent films the most notable ones are the wacky, very entertaining farce Robinson i skärgården (1920) and the

notevole adattamento da August Strindberg *Högre ändamål* (1921). Entrambi i film necessitano di adeguato restauro per poter essere riproposti al pubblico.

Il restauro Nel 1965 da una copia nitrato venne ricavato un duplicato negativo. Nel 2010 dal negativo è stata stampata una copia Desmet utilizzando come riferimento le tinte del nitrato originale in decomposizione e corredandola di nuove didascalie realizzate a partire dai cartelli originali. La versione restaurata è stata presentata per la prima volta a Oslo nello stesso 2010, in occasione delle commemorazioni per il centenario della morte di Bjørnson.

MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

artistically impressive August Strindberg adaptation Let No Man Put Asunder (Högre ändamål, 1921) – two films which both need proper restorations to be able to meet new audiences.

About the restoration In 1965 a duplicate negative was made from a nitrate print. Supplemented with new full-length intertitles made from the original text cards, a Desmet print was struck from the negative in 2010, using the tints in the original but decomposing nitrate print as reference. This new version received its restoration premiere in Oslo the same year, during the centennial commemorations of Bjørnson's death.

MAGNUS ROSBORN & CASPER TYBJERG

PRÄSTÄNKAN (The Parson's Widow) [La vedova del pastore] (SE 1920)

REGIA/DIR: Carl Th. Dreyer. SCEN: Carl Th. Dreyer; dal racconto di/based on the short story by by Kristofer Janson, "Prestekonen" (1901). PHOTOG: George Schnéevoigt. CAST: Hildur Carlberg (*Margarete Pedersdotter, la vedova del pastore/the parson's widow*), Einar Rød (*Söfren, aspirante pastore/theology candidate*), Greta Almroth (*Mari, la fidanzata di Söfren/Söfren's fiancée*), Olav Aukrust (*aspirante pastore magro/skinny theology candidate*), Kurt Welin (*aspirante pastore grasso/fat theology candidate*), Mathilde Nielsen (*Gunvor, la domestica/maid*), Emil Helsengreen (*Steinar, il domestico/groom*). PROD: AB Svensk Filmindustri. USCITA/REL: 04.10.1920. COPIA/COPY: DCP, 94' (da/from 35mm, 1907 m. [orig. 1935 m.], 18 fps), col. (imbitato e virato/tinted and toned); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Prästänkan è ambientato nella Norvegia del XVII secolo allora sotto il dominio della corona danese. L'università di Copenaghen controllava perciò i livelli alti dell'istruzione. In questo scenario, tre candidati di teologia sono in lizza per il ruolo di pastore in un grande villaggio. Söfren, il più dinamico dei tre, ha bisogno di ottenere l'incarico per riuscire a sposare la sua fidanzata, Mari. L'incarico gli viene dato, ma solo a condizione che sposi la vedova del suo predecessore, la severa Margarete, già sopravvissuta a tre mariti. Mari lo segue spacciandosi per sua sorella, ma Margarete frustra ogni tentativo dei due innamorati di restare da soli. Un giorno lui sposta una scala per tenere chiusa Margarete in soffitta, invece fa cadere Mari che si infortuna seriamente ed è costretta a letto. Durante la sua convalescenza, i tre approfondiscono la conoscenza reciproca, realizzando di aver tutti sofferto per quelle regole che costringono le persone al matrimonio come unico modo di costruirsi una vita, con il risultato che la felicità di alcuni dipende dalla morte di altri.

Nel corso della sua carriera, Dreyer ha sempre manifestato ammirazione per il cinema muto svedese, in particolare quello di Victor Sjöström, ma con questo film è lui stesso a dare un eccezionale contributo alla cinematografia svedese. *Prästänkan* segue il classico modello che prevede l'adattamento di una famosa opera letteraria, con una storia ambientata nel passato e un ampio uso dei magnifici paesaggi naturali scandinavi. I personaggi non si dividono in buoni e cattivi, ma sono spesso alle prese con dilemmi morali o psicologici. Il film di Sjöström del 1919 *Ingmarssönerna* (I figli di Ingmar) era stato apprezzato per l'attenzione ai dettagli folkloristici; Dreyer esalta il realismo etnografico per tutto il film. Nonostante le difficoltà logistiche, sia le scene in esterni che quelle in interni furono girate in autentiche abitazioni seicentesche di Maihaugen, un museo all'aria

Prästänkan is set in 17th-century Norway, then subject to the Danish crown; the University of Copenhagen held a monopoly on higher education. Three theological candidates compete for a ministry in a large village. Söfren, the most dynamic preacher of the three, needs the position to marry his sweetheart, Mari. He is offered the position, but only on condition that he marry his predecessor's widow, the stern Margarete, who has already put three husbands in the grave. Mari moves in under the pretense of being Söfren's sister, but Margarete repeatedly foils every attempt he makes to get Mari alone. One day he moves a ladder to trap Margarete in the attic, but instead Mari falls down and seriously injures herself. At her sickbed, the three of them come to understand each other better; they have all suffered because of the rules forcing people to marry to secure their livelihood, which mean that the happiness of some can come only at the cost of the death of others.

Throughout his career Dreyer spoke of his admiration for the Swedish silent cinema, and particularly Victor Sjöström, but with this film Dreyer himself made an outstanding contribution to the Swedish cinema. Prästänkan follows the model of adapting a literary work by a well-known writer, set in the past, and exploiting the backdrop of majestic Nordic landscapes, telling a story of characters who are not just heroes or villains but people struggling with difficult moral or psychological quandaries. Sjöström's The Sons of Ingmar (Ingmarssönerna, 1919) was praised for its attention to folkloric detail, and Dreyer emphasizes ethnographic realism throughout his film. He shot the whole film in real 17th-century houses at Maihaugen, an open-air museum near Lillehammer, not just the exteriors but the interiors too, despite the considerable logistical difficulties this entailed. Some of the period props are foregrounded, like the pair



Prästänkan, 1920: Einar Rød.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

aperta vicino a Lillehammer. Certi dettagli d'epoca sono bene in mostra, come nel caso dei cucchiaini legati da una catena che lo sposo e la sposa utilizzano nel banchetto di nozze, ma il gusto di Dreyer per l'autenticità tocca ogni ambito della produzione. Le comparse, con le loro barbe imponenti, sono personalità locali reclutate grazie all'aiuto del poeta Olav Aukrust, esperto delle tradizioni e della lingua del posto (Aukrust appare nel film come uno dei concorrenti di Söfren). Buona parte del film è giocato sul registro della commedia – il sermone di Aukrust è così noioso da far addormentare i fedeli e il sagrestano deve svegliarli con un bastone – ma Dreyer stacca spesso sul volto di Mari, la cui tacita sofferenza ci richiama alla crudeltà della situazione: le regole dell'ordine sociale soffocano il vero amore. Se Greta Almroth (già protagonista del Sjöström del 1917 di *Tösen från Stormyrtorpet* [La ragazza della torbiera]) ha un ruolo all'apparenza



Prästänkan, 1920: George Schnéevoigt.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

*of spoons connected with a chain that the bride and groom use at the wedding feast, but Dreyer's zeal for authenticity extends to all aspects of the production. The extras with their luxurious beards were rural grandees from the area, recruited with the help of the poet Olav Aukrust, who was steeped in local language and tradition, and who appears in the film as one of Söfren's competitors. Much of the film is played as comedy – Aukrust's sermon is so tedious that most of the congregation falls asleep, and the beadle must use a poke-stick to wake them up – but Dreyer keeps cutting to shots of Mari, whose quiet distress reminds us of the fundamental cruelty of the situation, the way the social order thwarts true love. While Greta Almroth (who played the title role in Sjöström's *Tösen från Stormyrtorpet*/US: *The Girl from the Marsh Croft*, 1917) seems to play a largely passive role, her reactions are key to the film's tone.*

passivo, le sue reazioni sono fondamentali per il registro tonale del film. Il suo è un dolore non pienamente riconosciuto da Söfren, che come personaggio risulta essere piuttosto inaffidabile e narcisista. Lo interpreta l'attore norvegese Einar Rød (nei credits del film, Röd, secondo la grafia svedese), già visto nel ruolo del perfido, servile villain del film di John Brunius del 1919 *Synnöve Solbakken* (presentato alle Giornate 2017). La parte della severa e formidabile vedova è interpretata con grande intelligenza e convinzione da Hildur Carlberg, attrice svedese di 77 anni che era purtroppo malata e che morì subito dopo la fine delle riprese. Il direttore della fotografia, a cui va il merito della meticolosa composizione, è il danese George Schnéevoigt, che in Norvegia avrebbe poi diretto *Laila* (1929; presentato alle Giornate 2008). Dreyer fa ogni sforzo per raccontare la storia attraverso le immagini, arrivando a usare uno split screen per rendere un suono. Girare all'interno di vere abitazioni rendeva più difficile la collocazione delle luci e della macchina da presa e quindi Dreyer non rispetta la continuità visiva. La scelta di girare da angoli diversi è probabilmente dovuta ai problemi di spazio, ma l'effetto finale non sembra dispiacere al regista. Il ridotto numero di personaggi aiuta a mantenere una certa coerenza spaziale tra un'inquadratura e l'altra e nei film successivi Dreyer cercò dove possibile di utilizzare set con quattro pareti, in modo da poter inquadrare gli attori da tutti i lati.

Il personaggio di Mari è chiamato "Kari" nel programma di sala svedese e in quello danese, oltre che in diverse altre fonti; "Mari" è però la forma usata sia nel racconto di Janson che nella lista originale delle didascalie.

Il restauro Nel 2018 lo Svenska Filminstitutet ha effettuato la scansione di un duplicato negativo acetato ricavato da un master positivo (anch'esso in acetato) ricavato dal negativo originale, purtroppo perduto. Le didascalie sono state rifatte a partire da un elenco originale, con un design basato su alcune didascalie flash sopravvissute nel master positivo. Lo schema colore, con imbibizioni e viraggi, è stato ricreato grazie ad annotazioni presenti sul master stesso.

MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG



Prästänkan, 1920: Hildur Carlberg.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Her anguish is not fully appreciated by Söfren, who comes across as a somewhat undependable, self-absorbed character. He is played by the Norwegian actor Einar Rød (Röd in the film's credits, per Swedish orthography), who had appeared as the spiteful, cringing villain in John Brunius's Synnöve Solbakken (A Norway Lass, 1919; shown in last year's Giornate program). The stern and formidable widow is played with great intelligence and conviction by the 77-year old Swedish actress Hildur Carlberg, who was herself dying and passed away right after the end of production.

Shot by the Danish cinematographer George Schnéevoigt, who would later direct Laila (1929; shown at the Giornate in 2008) in Norway, the film's images are meticulously composed. Throughout, Dreyer strives to tell the story visually, using a split-screen effect to convey a sound at one point. Shooting inside real houses made the placement of electric lights and the camera a challenge, and Dreyer does not respect screen direction. While the choice of shooting from different directions may have been imposed by the constraints of the buildings, he seems to have liked the effect. Because of the small number of characters, Dreyer was able to maintain spatial cohesion across shots, and in subsequent films he preferred to work in sets with four walls, allowing him to film his characters from all sides.

The character of Mari is called "Kari" in the Swedish and Danish programs for the film, as well as some other sources, but "Mari" is the spelling used both in Janson's short story and the original title list.

About the restoration *An acetate duplicate negative derived from an acetate master made from the now-lost camera negative was scanned by the Swedish Film Institute in 2018. Full-length intertitles were re-created from an original text-list, with a design based on a handful of surviving flash-titles in the master. The color scheme with both tintings and tonings was also re-created from notes in the master.*

MAGNUS ROSBORN & CASPER TYBJERG

LASSE MÅNSSON FRA SKAANE (Struggling Hearts) [Lasse

Månsson di Scania] (DK 1923)

REGIA/DIR: Anders Wilhelm Sandberg. SCEN: Valdemar Andersen; dal romanzo di/based on the novel by P. F. Rist (1903). PHOTOG: Louis Larsen, Chresten Jørgensen, Einar Olsen. SCG/DES: Carlo Jacobsen. CAST: Poul Reumert (Lasse Månsson), Frederik Jacobsen (Ole Hassel), Marie Dinesen (sua moglie/his wife), Olga d'Org (Anne, la figlia di Hassel/Hassel's daughter), Martin Herzberg (Lille Helle, il fratello più giovane di Anne/Anne's younger brother), Emil Helsingreen (il maniscalco/the blacksmith), Peter Nielsen (caporale/Corporal Printz), Charles Wilken (il vicario/Reverend Niels, the vicar). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 02.1923 (Uppsala), 05.04.1923 (København). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 79'; did./titles: DAN/ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

La storia si svolge durante la guerra del 1657-1660 tra Danimarca e Svezia. Nel corso del durissimo inverno del 1657-58 gli stretti danesi si sono ghiacciati permettendo al re svedese Karl X Gustav di far marciare le sue truppe sul ghiaccio e occupare la gran parte del paese. I soldati svedesi piombano sul villaggio di Gaabense nell'isola di Falster per saccheggiarlo. Tra loro c'è Lasse Månsson, un mercenario di origine danese, fiaccato dalla febbre causata da una ferita. Lasse viene lasciato nel villaggio perché si riprenda, e il re svedese, a cui Lasse ha salvato la vita in combattimento, ordina al duro, infido caporale Printz di restare indietro per evitare al villaggio altri attacchi. Durante la convalescenza presso l'abitazione di Ole Hassel, Lasse si innamora della sua bellissima figlia Anne e progetta di disertare per iniziare una nuova vita con lei, ma viene derubato di ogni suo avere dal malvagio Printz. Egli allora va a cercarlo. Mesi dopo, lo trova e lo affronta, ma si ritrova fuggitivo e costretto a vivere in una capanna nella foresta. Anne lo raggiunge e per un breve periodo i due sono felici insieme. Anna però è preoccupata per la sua famiglia, dato che il villaggio è stato nuovamente occupato dalle truppe svedesi. Quando lei si ammala, Lasse la conduce fino a casa, consapevole di rischiare così la cattura e la morte.

L'“età dell'oro” del cinema svedese è spesso elogiata, oggi come allora, per il modo in cui integrava l'uso del paesaggio con il tessuto drammaturgico, arricchendo la caratterizzazione, l'atmosfera e il rilievo tematico delle opere. Pochi film danesi hanno provato a fare lo stesso, ma *Lasse Månsson fra Skaane* è almeno in parte uno di questi. Le desolate, frastagliate distese di ghiaccio all'inizio del film sono intimamente associate agli invasori svedesi, la cui marcia sul mare ghiacciato è rimasta parte della memoria collettiva danese per lungo tempo. Forte è il contrasto con le atmosfere idilliache della foresta, con i raggi di sole tra i rami che illuminano la felicità di Lasse e Anne. Il finale tragico rispecchia l'esito della guerra, dopo cui la Danimarca perse il territorio di Skåne (Scania), terra natale di Lasse che si trova oggi nel sud della Svezia. Nell'uso dell'epoca, lo stesso suono veniva scritto come “aa” in danese e “å” in svedese; la Danimarca adottò la lettera svedese “å” dopo la seconda guerra mondiale. L'accostamento nel titolo del film dei nomi “Månsson” (secondo la grafia svedese) e “Skaane” (secondo quella danese), segnala l'animo diviso del protagonista.

La vera risposta della Norkisk alla sfida svedese fu probabilmente il quartetto di adattamenti dickensiani, ma anche *Lasse Månsson fra Skaane* è il risultato dello stesso tentativo di realizzare più pellicole di prestigio anziché i consueti melodrammi prodotti in serie. Il villaggio

The story takes place during the Danish-Swedish war of 1657-1660. The narrow seas surrounding the Danish islands froze over in the harsh winter of 1657-58, and the Swedish King Karl X Gustav was able to march his armies across the ice to occupy most of the country. Plundering Swedish soldiers descend on the village of Gaabense on the island of Falster. Among them is Lasse Månsson, a Danish-born mercenary, feverish from a wound. Lasse is left in the village to recover; the Swedish king, whose life Lasse has saved during a battle, orders the tough and devious Corporal Printz to stay behind to ensure that the village is protected from further plundering. Recovering in the house of Ole Hassel, Lasse falls in love with his beautiful daughter Anne. He plans to desert the Swedish colors and start a new life with her, but the villainous Printz steals Lasse's valuables, and Lasse leaves to find him. Months later, he tracks him down and confronts him. Now a fugitive, Lasse builds a hut in the forest. Anne joins him there, and the two experience a brief idyll together. Anne worries about her family, however, since the village has again been occupied by Swedish troops. She falls sick, and Lasse carries her home, even though he knows he risks capture and death.

The Swedish “Golden Age” cinema was, then and now, praised for the way it integrated the landscape into the drama, enriching characterization, atmosphere, and theme. Few Danish films attempted this, but there are elements of it in Lasse Månsson fra Skaane. The desolate, jagged ice-fields of the beginning are associated with the Swedish invaders, whose march across the frozen seas remained part of Danish cultural memory for a very long time. They form a striking contrast with the romantic idyll of the summer forest, warm sunlight filtering through the foliage to illuminate the happiness of Lasse and Anne. The tragic ending of the story reflects the outcome of the war, where Denmark lost the territory of Skåne (Scania), Lasse's birthplace, which is now southern Sweden. In the orthography of the time, Danish used “aa” where Swedish would use “å” for the same sound; Danish adopted the Swedish letter “å” after World War II. The title's juxtaposition of the names “Månsson” (spelled in the Swedish style) and “Skaane” (spelled in the Danish style) reflects the hero's divided allegiance.

Nordisk's main response to the Swedish challenge was, arguably, the four Dickens films, but Lasse Månsson fra Skaane is also part of the same effort to make prestigious quality pictures rather than mass-produced melodramas. The village where much of the



Lasse Månsson fra Skaane, 1923: Poul Reumert, Olga d'Org. (Det Danske Filminstitut, København)

in cui si svolge la storia è un set costruito a grandezza naturale dallo scenografo Carlo Jacobsen, con la stessa cura per i dettagli d'epoca che troviamo nei film tratti da Dickens.

Protagonista del film è Poul Reumert, noto agli appassionati del muto come il cowboy del circo che fa invaghirsi Asta Nielsen in *Afgrunden* (1910). A questo punto della sua carriera, Reumert stava cementando la sua reputazione come il più grande attore teatrale danese della sua generazione. Il film si basa su un romanzo di successo, anche se il suo autore, perfino all'epoca, era poco noto al di fuori della Danimarca. La fotografia è di alto livello: le scene nella foresta sono splendide, e gli interni sono spesso avvolti in ombre profonde e perfettamente modulate.

action takes place was constructed as a full-scale set by production designer Carlo Jacobsen with the same meticulous attention to period detail found in the Dickens films. The film stars Poul Reumert; to silent-film fans, he is best known for playing Asta Nielsen's circus-cowboy lover in Afgrunden (1910), but at the time he was cementing his reputation as perhaps the greatest Danish stage actor of his generation. The film is based on a well-regarded novel, although the author was unknown outside Denmark, even then. The cinematography is excellent; the forest scenes are gorgeous, and many of the interior scenes are wrapped in deep, carefully modulated shadows. One of the Danish reviewers praised

Una recensione danese descrisse le immagini come “luminose, chiare, ben composte, non prive di una certa calma e armonia tutte svedesi.” Il film fu girato nel 1920, ma la sua distribuzione fu rinviata. La Nordisk aveva un nutrito catalogo di pellicole e spesso ritardava le uscite per non saturare il mercato. Ad esempio, il film di Dreyer *Blade af Satans bog* (Pagine dal libro di Satana), pur girato nel 1919, fu distribuito in Danimarca nel 1921. *Lasse Månsson fra Skaane* uscì in Svezia (dove ebbe un'accoglienza tiepida) prima che in Danimarca. Benché apprezzato dalla stampa danese, il film è stato assai poco visto. Per realizzare il DCP, nel maggio 2018 è stata effettuata la scansione di una copia nitrato originale priva di didascalie, che sono state invece create in base alla lista didascalie originale presente nella collezione Nordisk del Danske Filminstitut. – MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

the film's images as “Luminous, clear, well-composed, with much of the Swedish film's calm and harmony about them.” The film was shot in 1920, but its release was held back. Nordisk had a considerable backlog of older films and often delayed premieres to avoid oversaturating the market; for instance, Dreyer's Leaves from Satan's Book, made in 1919, was not released in Denmark until 1921. Lasse Månsson fra Skaane was released in Sweden (to unenthusiastic reviews) ahead of its Danish premiere. While the Danish reviews were good, the film has remained largely unseen. The DCP was scanned in May 2018 from an original nitrate print without titles; new title cards have been created based on the original intertitle list from the Danish Film Institute's Nordisk collection. – MAGNUS ROSBORN & CASPER TYBJERG

TROLL-ELGEN [L'alce fantasma/The Ghost Elk] (NO 1927)

REGIA/DIR: Walter Fürst. SCEN: Alf Rød; dai romanzi di/based on the novels by Mikkel Fønhus: *Troll-Elgen* (1921), *Skoggangsmænd* (1917). PHOTOG: Ragnar Westfelt. SCG/DES: Reidar Sveaas. CAST: Bengt Djurberg (*Hans Trefothaugen*), Tove Tellback (*Ingrid Rustebakke*), Harald Stormoen (*Hallstein Rustebakke*), Einar Tveito (*Gunnar Sløvika*), Trygve Larsen (*Sjur Renna, soprannominato/nicknamed “Gaupa”*), Hauk Abel (*Piper*), Nils Arehn (*P. Rustebakke*), Ugil Hjorth-Jensen (*Tølleiv*), Mimi Kihle (*Bellina*), Julie Lampe (*Turi Trefothagen, la madre di Hans/Hans's mother*). PROD: Fürst-Film. USCITA/REL: 26.12.1927. COPIA/COPY: DCP, 100' (da/from 35mm); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

In un villaggio norvegese si tramanda la leggenda di un alce dai misteriosi poteri, forse un fantasma in forma animale, che da anni sfugge ai cacciatori. Tra questi, i due più determinati sono l'anziano Gaupa, che già una volta aveva avuto l'alce a portata di grilletto, e il giovane e povero Hans. Hans è innamorato di Ingrid, figlia del ricco agricoltore Hallstein, il quale preferirebbe avere come genero il ricco commerciante di cavalli Gunnar. Quando si rende conto che Hans desidera sposare sua figlia, Hallstein lo prende in giro dicendogli che dovrà prima catturare l'alce fantasma. Durante una festa, Hans e Gunnar vengono alle mani. Estrae un coltello, quest'ultimo si ferisce gravemente. Non potendo dimostrare di non essere stato lui ad accoltellare Gunnar, Hans fugge nella grande città, dove trova lavoro in un circo come tiratore scelto. Arriva in città anche Ingrid, scacciata dalla fattoria a causa del suo amore per Hans. Ma l'ambiente urbano non fa per loro ed entrambi tornano a casa. Ingrid si riconcilia col padre, mentre Hans si rimette a caccia dell'alce leggendario.

L'intreccio narrativo di *Troll-Elgen* è lo stesso di molti importanti titoli dell'“età dell'oro” svedese, così come di diversi altri film stranieri che presero spunto da quello stile: un uomo di umili origini si innamora di una donna di famiglia benestante e deve dimostrare di esserne degno attraverso una spettacolare prova di abilità e di forza virile.

Un altro interessante punto di contatto con il film di Mauritz Stiller *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto; 1919) è il tema del conflitto tra ambiente urbano e rurale: in entrambi i film il protagonista deve sottostare a un periodo di difficoltà nel contesto cittadino per poter maturare e trovare la forza di tornare al villaggio natio. Tre degli attori principali interpretano ruoli molto simili a quelli impersonati nel film di Dreyer, uscito il 1° gennaio 1926, *Glomdalsbruden*

In a Norwegian village, a tale is told about an elk with seemingly unnatural powers of evasion, perhaps a ghostly revenant in animal form, which hunters have unsuccessfully tried for years to bring down. Two of the keenest hunters are the elderly Gaupa, who once got close to shooting the elk, and the young but poor Hans. Hans is in love with Ingrid, the daughter of the rich farmer Hallstein. Ingrid's father would rather see the rich horse dealer Gunnar as his son-in-law, and when he realizes that Hans wants to marry his daughter, he mockingly tells him that he'll have to bag the ghost-elk first. At a feast, Gunnar and Hans come to blows; drawing a knife, Gunnar accidentally injures himself badly. Hans – who cannot prove he did not stab Gunnar – runs away to the big city, where he finds a job as a circus sharpshooter. Ingrid later also comes to the city, chased from the farm because of her feelings for Hans. Neither of them thrive in the urban setting and they both return home, Ingrid to reunite with her father and Hans to try once again to bring down the fabled elk. The basic plot structure of Troll-Elgen is one found in several central Swedish “Golden Age” films as well as foreign films inspired by the Swedish style: a man from a modest background falls in love with a young woman from a wealthy farm and needs to prove himself worthy of her by performing a spectacular deed of manly skill and strength.

Another interesting connection to Mauritz Stiller's Song of the Scarlet Flower (Sången om den eldröda blomman, 1919) is the rural-urban conflict theme: in both films, the male lead has to go through an unsuccessful time in the city to fully mature and find his strength to return home to his native village. Three of the actors play roles very similar to the ones they played in Dreyer's The Bride of Glomdal (Glomdalsbruden, 1926; shown last year): in both films, Tove Tellback is the love interest and Einar Tveito the rival, while Harald Stormoen is a stubborn father (here,

(La fidanzata di Glomdal; presentato alle Giornate 2017): in entrambi i film, Tove Tellback interpreta la ragazza amata dal protagonista, Einar Tveito è il rivale, mentre Harald Stormoen è una testarda figura paterna (in questo caso dell'eroina e non dell'eroe). *Troll-Elgen* fu un successo di critica e pubblico in Norvegia, anche tra quei critici che erano stanchi dei molti melodrammi a sfondo rurale. Il budget insolitamente alto, però, ne decretò il fallimento dal punto di vista economico. *Troll-Elgen* è anche il primo lungometraggio del ventiseienne regista Walter Fürst: benché talora il montaggio sia un po' grezzo, il film colpisce per la sua vitalità. Secondo Gunnar Iversen, che ebbe modo di parlare a lungo con Fürst negli anni Ottanta, le scene con l'alce sono tratte almeno in parte da una pellicola americana sulla natura – sono state comunque efficacemente integrate con il resto.

Fürst, che veniva dalla pubblicità, diresse un altro film muto ambientato nel mondo del contrabbando, *Café X* (1928), pure interpretato da Bengt Djurberg. La carriera di Fürst negli anni Trenta e Quaranta fu secondaria rispetto al suo impegno politico: fervente sostenitore del socialismo nazionale, fu tra i primi a credere in Vidkun Quisling e nel suo partito Nasjonal Samling. Lasciò poi il partito a causa di alcuni diatribe interne, ma fece ritorno subito dopo l'occupazione tedesca in Norvegia. Nel 1941 si unì alla Legione Norvegese, un'unità di volontari che faceva parte del braccio militare delle SS. Rimandato a casa dal fronte orientale con congedo per invalidità, riprese la carriera cinematografica con *Sterke vilier* (1943), film esplicitamente di propaganda che raccontava le eroiche gesta del partito di Quisling negli anni Trenta. Dopo la guerra fu accusato di tradimento e trascorse tre anni in prigione. L'eroe della resistenza Max Manus gli offrì un lavoro nella sua agenzia pubblicitaria, consentendo a Fürst (che aveva fatto sparire ogni traccia tedesca dal suo cognome) di riprendere la sua carriera nella pubblicità e in seguito anche in TV.

La magnifica fotografia paesaggistica è opera del danese Ragnar Westfelt, che dà prova del suo tocco magistrale anche nel film di Ivan Hedqvist del 1921 *Vallfarten till Kevlaar* (Pellegrinaggio a Kevlaar), che speriamo di poter proporre il prossimo anno. Del contribuuto di Westfelt a *Troll-Elgen*, un critico norvegese scrisse con ammirazione che la fotografia del film possedeva una "pura chiarezza californiana".

MAGNUS ROSBORN, CASPER TYBJERG

Il restauro Il digitale in 4K è stato realizzato nel 2018 nei laboratori della Nasjonalbiblioteket a Mo i Rana, a partire dai più antichi materiali esistenti: la copia nitrato originale e un duplicato positivo in nitrato e acetato. Due rulli gravemente danneggiati dalla decomposizione del nitrato sono stati sostituiti grazie a un duplicato di conservazione che era stato ricavato in precedenza dalla stessa copia. Negli anni Ottanta il regista confermò allo studioso Gunnar Iversen che le didascalie erano state ricostruite negli anni Sessanta. – TINA ANCKARMAN



Troll-Elgen, 1927: Mimi Kihle. (Nasjonalbiblioteket, Oslo)

of the heroine rather than the hero).

Troll-Elgen was a critical and popular success in Norway, even among critics tired of rural melodrama, although its unusually high budget apparently made it a financial failure. It was the debut feature of the 26-year-old director Walter Fürst, and while the editing is occasionally a bit rough, the film's energy remains impressive. According to Gunnar Iversen, who had extended conversations

with Fürst in the 1980s, at least some of the elk footage was lifted from an American nature film, but it has been quite effectively integrated.

Fürst, who had a background in advertising, would direct another silent feature, the smuggling drama *Café X* (1928), also starring the Swedish actor Bengt Djurberg. Fürst's film career of the 1930s and 40s is very much overshadowed by his political activities: he was a committed National Socialist, an early supporter of Vidkun Quisling and his party Nasjonal Samling. While he left the party after internal squabbles, he rejoined after the German occupation of Norway. In 1941, he joined the Norwegian Legion, a volunteer unit under the Waffen-SS, but was invalided home from the Eastern Front and returned to filmmaking, making *Sterke vilier* (1943), an explicitly propagandistic film about the heroic struggles of Quisling's party during the 1930s. After the war, he was found guilty of treasonous activity and spent three years in jail. The resistance hero Max Manus gave him a job in his advertising agency, allowing Fürst (who had de-Germanized his name) to re-establish a career in advertising and later in television.

The magnificent landscape photography is the work of the Swedish cinematographer Ragnar Westfelt, whose masterful touch also can be seen in Ivan Hedqvist's *The Pilgrimage to Kevlaar* (*Vallfarten till Kevlaar*, 1921; hopefully to be screened next year). About Westfelt's work in *Troll-Elgen*, a Norwegian critic admiringly wrote that the film's cinematography had "a pure Californian clarity". – MAGNUS ROSBORN & CASPER TYBJERG

About the restoration The 4K digital restoration was realized in 2018 at the laboratories of the National Library of Norway, Mo i Rana, from the oldest surviving material, a print containing both original nitrate and duplication positive material on both nitrate and acetate. Two reels severely damaged by nitrate decomposition were sourced from a preservation duplicate made earlier from the same print. In the 1980s the director told film scholar Gunnar Iversen that the intertitles were reconstructed in the 1960s. – TINA ANCKARMAN



SAUNDO-BAN – 2

FILM GIAPPONESI MUTI POSTSINCRONIZZATI THE JAPANESE SILENT CINEMA GOES ELECTRIC

Programma a cura di / Programme curated by Alexander Jacoby, Johan Nordström

La seconda parte di questo programma prosegue nell'esplorazione di una particolare modalità del cinema muto giapponese, il cosiddetto *saundo-ban*, che consiste in film girati come muti ma distribuiti con una colonna sonora post-sincronizzata, normalmente costituita da una partitura musicale, effetti sonori, e qualche volta una popolare canzone. La sua natura ibrida (non più cinema "muto", ma non ancora "sonoro" nel senso classico del termine) incoraggiò nuove forme di sperimentazione, sia formale che di contenuto. Questo tipo di produzione comparve grosso modo fra il 1930 e il 1938; vi fecero ricorso molti fra i più grandi e celebri registi giapponesi dell'epoca (Ozu, Shimizu e Mizoguchi), ma anche personalità meno note quali Hotei Nomura and Yasushi Sasaki, i cui film godettero di grande popolarità.

Benché il *saundo-ban* fosse una tappa nel percorso che portò alla nascita del cinema sonoro in Giappone, esso costituisce in un certo senso un elemento di continuazione anziché di rottura nei riguardi della tradizione del cinema muto giapponese, visto che i film muti di quel paese erano stati accompagnati per molti anni da narratori *benshi*, con le loro interpretazioni vocali a scopo di narrazione e di atmosfera. Il film di Mizoguchi *Orizuru osen* è una specie di "super *saundo-ban*", poiché la sua colonna sonora è fatta non solo di effetti acustici e di musica, ma anche di una narrazione *benshi* pre-registrata. In questa fase di transizione, il sapiente stile "muto" di Mizoguchi è perciò integrato ai commenti di un celebre interprete *benshi*, così che quest'opera si pone come punto di congiunzione fra due distinti periodi, in termini sia stilistici che commerciali. Come ha giustamente osservato Chika Kinoshita, questa forma di espressione è stata importante in senso economico, nel passaggio alla centralizzazione

This second part of our two-year programme continues the exploration of a particular mode of Japanese silent cinema, the so-called saundo-ban, films that were shot as silent films but released with a post-synchronized soundtrack, usually consisting of a music score, sound effects, and the occasional popular song. Its hybrid nature, not silent, yet not full sound, encouraged an active stylistic experimentation with both cinematic form and content. This mode of Japanese film production existed roughly between 1930 and 1938. Many of Japan's greatest and most famous directors, including Ozu, Shimizu, and Mizoguchi, shot saundo-ban films, as did lesser-known commercial filmmakers such as Hotei Nomura and Yasushi Sasaki, whose films achieved great popularity in Japan.

While the saundo-ban was a step in the slow emergence of full sound film in Japan, in a sense it was a continuation of, rather than a break with, the traditions of Japanese silent cinema, since silent films in Japan had traditionally been accompanied by spoken commentary from a benshi narrator, who performed character voices and provided atmosphere and commentary. Mizoguchi's The Downfall of Osen constitutes a so-called "super-saundo-ban", a film that featured a soundtrack composed of not only sound effects and music, but also a pre-recorded benshi narration. Thus, in this transitional phase, Mizoguchi's carefully constructed silent film style is blended with commentary by a celebrated benshi, marking it as a transitional film in terms of both style and marketing. Yet, as Chika Kinoshita notes, this form also played a part in a key industrial transition, the centralization

del processo creativo da parte delle società di produzione. Privo della libertà di improvvisazione tipica del *benshi*, e obbligato com'era a seguire una sceneggiatura preordinata, un film come *Orizuru osen* fa parte di "quel processo storico nel periodo muto del cinema", scrive Kinoshita, "in cui il controllo sull'opera passò dalla sfera dell'esibizione a quello della produzione".

Il *saundo-ban* fu anche un fenomeno tipico nel processo di fusione estetica e commerciale di diversi modi d'espressione nel Giappone degli anni Trenta. Il melodramma di Hotei Nomura *Tokyo ondo*, così infuso di musicalità e di sottile umorismo, riflette le varie inflessioni del gergo popolare (dal dramma alla commedia) in questo periodo di transizione, pur rimanendo saldamente legato agli aspetti acustici e materiali della cultura dell'epoca; la popolarissima canzone che dà il titolo al film fu ampiamente diffusa su dischi e alla radio oltre che nel film, e diede luogo a numerose gare di danza nei teatri e nei giardini pubblici.

ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

of film production at the studios. With the *benshi* denied his traditional improvisational freedom and required to adhere to a pre-written script, a film like *The Downfall of Osen* participates in "the world film-historical process in which the locus of control was transferred from the sphere of exhibition to that of production throughout the silent period."

The *saundo-ban* was also characteristic of the growing aesthetic and commercial fusion of different media in Japan during the 1930s. Hotei Nomura's musically infused, subtly humorous melodrama *Tokyo ondo* suggests the variety of popular modes in this transitional period, ranging from melodrama to comedy, while at the same time being tied to both the aural and physical aspects of contemporary culture; its hugely successful title song achieved tremendous popularity on records and radio as well as on film, and inspired dance competitions in parks and theatres.

ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

TOKYO ONDO (JP 1932)

REGIA/DIR, SOGG/STORY: Hotei Nomura. SCEN: Shigeshi Suyama. PHOTOG: Shin'ichi Nagai. MUS. DIR: Haruyo Shimada. CAST: Nobuko Fushimi (*Nobuko Yajima*), Hideo Fujino (*Kyutaro, il padre/the father*), Fumiko Katsuragi (*Osai, la madre/the mother*), Mitsuko Ichimura (*Namiko, la sorella/ the sister*), Joji Oka (*Susumu Saito*), Sumiko Mizukubo (*Sumiko Shimura*), Ken'ichi Miyajima (*Butler*), Ryoichi Takeuchi (*Nakamura*), Kenji Oyama (*Futo'ō Oyama*), Akio Isono (*Ken'ichi Maruyama*), Yoshiko Okada (*Yoshiko, dancer*), Shizue Tatsuta (*Shizue, dancer*), Yukiko Inoue (*Yukiko, dancer*). PROD: Shochiku. COPIA/COPY: 35mm, 2390 m., 127' (24 fps), sd.; did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Tokyo ondo è un altro caratteristico esempio di *saundo-ban* basato su una celebre canzone del momento. Al pari di *Shima no musume* (*La figlia dell'isola*, 1933), presentato a Pordenone nel 2017, il film fu diretto da Hotei Nomura (1880-1934), un veterano che esercitò un ruolo fondamentale nello sviluppo dei melodrammi Shochiku con protagoniste femminili, e contiene una canzone di successo registrata dalla più famosa cantante degli anni Trenta, Katsutarō Kouta (1904-1974). Katsutarō proveniva dai quartieri delle case di piacere di Yoshicho a Tokyo, dove lavorò come geisha interpretando motivi tradizionali con accompagnamento di shamisen prima di essere scoperta da un manager della società discografica Victor, che la ingaggiò per la sua prima registrazione per quell'etichetta nel 1931.

Grazie a *Tokyo ondo* la compagnia di produzione Shochiku si assicurò un contratto esclusivo con la Victor; questo film, interpretato da numerose celebrità dell'epoca (fra esse Nobuko Fushimi nel ruolo di Nobuko Yajima e Joji Oka in quello della sua fidanzata Susumu Saito), costituisce la seconda collaborazione fra Nomura e il direttore musicale Haruyo Shimada dopo *Shima no musume*. La trama del melodramma (le vicissitudini di due amanti che cercano di superare l'opposizione dei rispettivi genitori) può essere letta come una velata critica alle differenze di classe e alle aspirazioni dei genitori nei riguardi dei figli.

Tokyo ondo is another characteristic example of the form of *saundo-ban* in which popular song takes centre stage. Like *Shima no musume* (*The Island Girl*, 1933), screened at Pordenone in 2017, it was directed by Hotei Nomura (1880-1934), a veteran who played a key role in developing the tradition of female-centred melodramas at Shochiku, and featured a hit song recorded by the most popular female singer of the 1930s, Katsutarō Kouta (1904-1974). Katsutarō came from the pleasure quarters of Yoshicho, Tokyo, where she worked as a geisha, performing in traditional vocal genres with shamisen accompaniment, before her discovery and signing by a Victor executive led to her first recording on that label in 1931.

With *Tokyo ondo*, Shochiku managed to secure an exclusive contract with Victor, and this tie-in all-star cast film, featuring Nobuko Fushimi as Nobuko Yajima and Joji Oka as her fiancé Susumu Saito in the leading roles, became the second collaboration between director Nomura and musical director Haruyo Shimada, after *Shima no musume*. The film's melodramatic plot centres on two lovers struggling to overcome the hurdles their parents put in the way of their union, which may be read as a tacit critique of class difference and parental aspirations.



Tokyo ondo, 1932: Nobuko Fushimi, Joji Oka.
(The National Film Archive of Japan, Tokyo)

La canzone che dà il titolo al film fu il più grande successo nell'estate del 1933, e fu largamente diffusa sia su disco e alla radio che al cinema. Secondo lo storico del cinema Shuhei Hosokawa, “le parole della canzone celebrano Tokio in quanto capitale con il palazzo imperiale al suo centro, e di conseguenza il Giappone in quanto centro del mondo”; in effetti, il tono della canzone è coerente allo spirito nazionalistico che pervadeva il Giappone un anno dopo l'annessione della Manciuria.

Hosokawa ha osservato che il film utilizza la sua canzone in modo più articolato di quanto non accada in *Shima no musume*, dove il motivo musicale era legato al contenuto di specifiche sequenze; qui, scrive Hosokawa, “quel che conta per la trama non è il testo della canzone, ma piuttosto il suo tono di festeggiamento”, e in effetti la canzone è a volte eseguita in allegre variazioni per soli strumenti. La scena madre del film, inoltre, “sembra andare al di là delle convenzioni del cinema muto, con l'utilizzo di diverse fonti musicali a seconda dello spazio filmico in cui esse sono utilizzate”, creando ardite soluzioni acustiche in cui diverse melodie sono contrapposte a momenti di silenzio. Nel riconoscere come la musica e gli occasionali effetti speciali fossero utilizzati ben oltre le convenzioni dell'accompagnamento musicale al cinema muto, Fuyuhiko Kitagawa – critico della rivista *Kinema Junpo* – elogiò questo *saundo-ban* con le seguenti parole: “ecco un vero film sonoro”.

Un anno dopo, la canzone “Tokyo ondo” fu seguita da un'altra non meno fortunata, “Sakura ondo”. Essa ispirò ben cinque film: quasi tutte le grandi società di produzione giapponesi erano ansiose di sfruttarne l'enorme successo. Tutte le versioni *saundo-ban* di *Sakura ondo* sono purtroppo perdute; ne rimane conservata una del periodo sonoro. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM



Tokyo ondo, 1932: Ryoichi Takeuchi, Nobuko Fushimi, Joji Oka.
(The National Film Archive of Japan, Tokyo)

The title song, “Tokyo ondo”, was the biggest musical hit of the summer of 1933, promoted on radio and records as well as on film. Scholar Shuhei Hosokawa comments that “The lyrics celebrate Tokyo as a capital, the Imperial Palace in its centre, and consequently Japan as a nation at the centre of the world,” and the song arguably chimed with the increasingly nationalistic mood of Japan in the wake of its annexation of Manchuria the previous year.

Hosokawa argues that the film makes a more sophisticated use of its song than did *Shima no musume*, in which the song was tied to the content of specific scenes; here, he writes, “it is not the lyric that matters to the plot but the festive mood,” and, indeed, the song is sometimes heard in instrumental variations. In addition, the climax “seems to go beyond silent routines by using different music sources depending on the filmic space”, forging experimental sonic contrasts between different melodies and silence. Acknowledging the way in which the music, plus occasional synchronized sound effects, moved beyond the norms of silent film accompaniment, *Kinema Junpo* critic Fuyuhiko Kitagawa hailed this *saundo-ban* with the words, “This is certainly sound film.”

A year later, “Tokyo ondo” was followed by another song, “Sakura ondo”, which inspired five separate film versions, as almost all of Japan’s major film studios competed to capitalize on its success. Sadly, all the *saundo-ban* versions of *Sakura ondo* are considered lost, though a full sound version is extant. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM



Orizuru Osen, 1935: Isuzu Yamada, Daijiro Natsukawa. (The National Film Archive of Japan, Tokyo)

ORIZURU OSEN [La caduta di Osen / The Downfall of Osen] (JP 1935)

REGIA/DIR: Kenji Mizoguchi. SCEN: Tatsunosuke Takashima. SOGG./STORY: Kyoka Izumi. PHOTOG: Minoru Miki. SCG/DES: Yoshiji Oguri. MUS, NARR: Suisai Matsui. CAST: Isuzu Yamada (*Osen*), Daijuro Natsukawa (*Sokichi*), Shin Shibata (*Kumazawa*), Genichi Fujii (*Matsuda*), Mitsuru Tojo (*Amadani*), Eiji Nakano (*professor*), Jun'ichi Kitamura (*Heishiro*), Shizuko Takizawa (*Osode*), Sue Ito (*nonna di Sokichi/Sokichi's grandmother*). PROD: Daiichi Eiga. COPIA/COPY: 35mm, 2390 m., 87' (24 fps); did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Il melodramma costituiva uno dei generi più caratteristici del cinema giapponese negli anni Trenta, e lo scrittore Kyoka Izumi (1873-1939) era, secondo Inuhiko Yomota, “la più ricca fonte per questo tipo di film”. Dopo *Nihonbashi* (1929), purtroppo perduto, e *Taki no shiraito* (1933), tuttora conservato, *Orizuru osen* è il terzo adattamento di Mizoguchi da un'opera di Izumi, che il regista volle incontrare di persona per avere consigli su come portare le sue storie sullo schermo. Tutte e tre le vicende sono ambientate in tutto o in parte nell'era Meiji (1868-1912), e sono incentrate su donne che si sacrificano per amici o parenti di sesso maschile. Mizoguchi, che nel corso della sua carriera raccontò spesso le sofferenze di donne giapponesi, deve aver trovato congeniale le preoccupazioni tematiche di Izumi. *Orizuru osen* è tratto dal suo romanzo *Baishoku kamo nanban* (1920). Il titolo originale unisce un riferimento alla prostituzione al nome di un piatto di pasta condita da sugo d'anatra e porro; Mizoguchi fu obbligato a cambiarlo, dice, perché “era un po' troppo osceno”. Il titolo riflette il tema: una donna si prostituisce allo scopo di pagare gli studi di medicina al fidanzato. Ironia della sorte, la protagonista si ammala e impazzisce.

Lo stesso Mizoguchi disse che il film “non riuscì a evocare le qualità del libro”, ed esso non è di solito annoverato fra le sue opere migliori. Nonostante ciò, sebbene il critico Tadao Sato lo etichetti come “incoerente e illogico”, egli lo considera tuttavia come “un film magnifico” sulla base delle sue sequenze principali: “le scene del primo incontro fra Sokichi e Osen, la loro separazione, la loro riunificazione, e l'ultima scena con Osen impazzita”. Si può anche elogiare l'uso creativo del *flashback*, e la sontuosa bellezza visiva degli episodi migliori: l'uno e l'altra sono evidenti nel pezzo di bravura della sequenza iniziale, in cui si avvicinano due contesti temporali e diverse condizioni atmosferiche.

Dal punto di vista figurativo il film rappresenta un momento di passaggio nell'opera di Mizoguchi, parallelo alla transizione tra muto e sonoro. Vi si trova una gran numero di lunghe inquadrature (ancorché interrotte da didascalie) e di immagini in cui la macchina da presa rimane a una certa distanza dall'azione, anche se altre scene – forse più tipiche del tardo cinema muto – sono montate molto rapidamente e fanno uso di ardati (e questa volta forse anche eccessivi) movimenti di macchina. A questo punto della sua carriera Mizoguchi non aveva ancora trovato la coreografica precisione che caratterizza i suoi film di fine anni Trenta; tuttavia (e nonostante le mediocri condizioni delle copie sopravvissute), la sua impronta stilistica e l'impeccabile resa delle atmosfere sono già in bella evidenza. Chika Kinoshita sostiene in effetti che “la transizione al sonoro non è una mera circostanza storica nello stile di Mizoguchi, bensì un elemento influente e decisivo

Melodrama was among the most characteristic genres of the Japanese cinema of the early 1930s, and author Kyoka Izumi (1873-1939) was, claims Inuhiko Yomota, “the richest source of this mode of film expression”. Following on from the lost Bridge of Japan (Nihonbashi, 1929), and the extant Cascading White Threads (Taki no shiraito, 1933), The Downfall of Osen is Mizoguchi's third adaptation of a literary work by Izumi, whom he apparently respected sufficiently to visit personally in order to solicit advice about how to adapt his stories.

All three narratives are set largely or wholly during the Meiji Era (1868-1912), and focus on women who sacrifice themselves for male friends or relatives. Mizoguchi, who throughout his career would dramatize the sufferings and oppression of Japanese women, may have found Izumi's thematic concerns congenial. The Downfall of Osen is based on Izumi's 1920 novel Baishoku kamo nanban. The original title combines a reference to prostitution with the name of a noodle dish flavoured with duck and spring onions; Mizoguchi was obliged to change it, he said, because “it was a little too obscene”. The title indicates the theme: a woman prostitutes herself in order to support her lover's studies as a medical student, ironically destroying in the process her own health and sanity.

Mizoguchi himself felt that the film “failed to evoke the quality of the original work”, and it has not generally been ranked among his finest achievements. Yet while Tadao Sato criticizes it as “incoherent and inconsistent”, he nevertheless proclaims it “a wonderful film” on the basis of its highlights: “the scenes of Sokichi and Osen's first meeting, their parting, their reunion, and for the last scene with the mad Osen”. One might add praise for the inventive use of flashbacks, and for the visual flamboyance of the best scenes: both features are apparent in the bravura opening sequence, which cuts between two time frames and between different weather conditions.

In its visual approach the film occupies a transitional position in Mizoguchi's oeuvre analogous to its place between silent and sound film. There are a number of unusually long takes (albeit necessarily interrupted by intertitles) and shots where the camera is kept at a relative distance from the action, although other scenes, perhaps more typical of late silent cinema, are rapidly edited and make use of flamboyant (in this case perhaps somewhat undisciplined) camera movement. At this stage in his career Mizoguchi had not achieved the choreographic precision that was to mark his films in the late 1930s, but (despite the scarred condition of the surviving copies) his stylistic flair and atmospheric precision are already apparent. Indeed, Chika Kinoshita argues that “The sound transition was not

della sua formazione artistica”.

Quando il film uscì all'inizio del 1935 i film sonori si stavano facendo rapidamente strada nel cinema giapponese, anche se diventarono la maggioranza solo nell'anno successivo. Mizoguchi aveva realizzato il suo primo film sonoro (*Furusato*) già nel 1930, ma tutti gli altri suoi film della prima metà di quel decennio erano muti. *Orizuru osen* doveva essere un film sonoro vero e proprio; fu girato come film muto solo perché le attrezzature sonore non arrivarono in tempo per le riprese. Fu distribuito con un accompagnamento *benshi* pre-registrato con la voce di Suisei Matsui, e con una partitura musicale – selezionata dallo stesso Matsui – tratta dal repertorio classico occidentale (fra i temi principali c'è *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgskij). Matsui era un acclamato interprete *benshi*, che aveva accompagnato film stranieri in uno dei più prestigiosi cinema di Tokio. I critici dell'epoca lo giudicarono tuttavia anacronistico, da che il *benshi* stava scomparendo dai cinema di prima visione; come riporta Kinoshita, “i recensori delle riviste *Kinema Junpo* ed *Eiga Hyoron* stroncarono l'interpretazione di Matsui, considerandola di ostacolo a un film altrimenti commovente o quantomeno interessante. Non per nulla il direttore del cinema Asahiza, uno fra i primi a presentare il film a Osaka, abbassò del tutto il volume e con ciò ottenne una tenuta di due settimane”. Il film fu l'ultimo *saundo-ban* di Mizoguchi; da allora il regista passò una volta per tutte al cinema parlato.

La grande attrice Isuzu Yamada (1917-2012), che ancora non aveva compiuto diciott'anni al momento dell'uscita del film, era alla sua seconda apparizione in un'opera di Mizoguchi (dopo *Aizo toge*, 1934, purtroppo perduto). Lo stridente contrasto fra l'estrema gentilezza del regista fuori dal set e la sua intransigenza dietro la macchina da presa le suscitò il seguente commento: “per ore e ore tenevo la testa incastrata in una tinozza da lavanderia, mezza viva e mezza morta”; proseguì tuttavia dicendo che Mizoguchi era il prototipo del regista il cui rapporto con l'interprete era pieno di acrimonia alla superficie, ma poteva “risplendere dentro”. Quel che è certo è che l'attrice si produsse in una delle più memorabili interpretazioni della sua carriera nello straordinario dittico di Mizoguchi del 1936, *Naniwa erejii* e *Gion no kyodai*. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

mere historical background to Mizoguchi's film style but, rather, had a decisive, formative influence.”

By early 1935, when the film was released, sound films were making steady inroads into Japanese cinema, although it would not be until the following year that they constituted the majority of films released in Japan. Although Mizoguchi had made his first sound film, Hometown (Furusato), as early as 1930, almost all of his films of the first half of the decade were silent. The Downfall of Osen was intended as a full talkie; only because the sound equipment did not arrive on time was it shot silent. It was released with a pre-recorded benshi commentary by Suisei Matsui, and a musical score, selected by Matsui, drawing on Western orchestral standards such as Mussorgsky's Night on Bald Mountain. Matsui was a respected benshi who had narrated foreign silent films at one of Tokyo's most prestigious theatres, but contemporary critics judged Matsui's commentary anachronistic, coming soon after benshi were retired from first-run theatres; as Kinoshita reports, “The reviewers at both Kinema Junpo and Eiga Hyoron dismissed Matsui's performance as a hindrance to an otherwise moving or at least interesting film. Most tellingly, the manager of Asahiza, one of the theaters where the film opened in Osaka, turned off the sound and thereby achieved a two-week run.” The film was Mizoguchi's last saundo-ban; he moved definitively to full talkies thereafter. Star Isuzu Yamada (1917-2012), who was just short of her 18th birthday at the time of the film's release, was making her second appearance in a film by Mizoguchi (after the now-lost Mountain Pass of Love and Hate / Aizo toge, 1934). She commented on the contrast between the director's kindness off-set and his ruthlessness while filming: “for long hours,” she remarked, “I had my head stuck in a washing bowl, half-alive and half-dead.” But she went on to observe that Mizoguchi was an example of a director whose relationship with his star, however acrimonious on the surface, could “sparkle inside”. Certainly, she went on to give some of the finest performances of her career in Mizoguchi's superb 1936 diptych of Osaka Elegy (Naniwa erejii) and Sisters of the Gion (Gion no kyodai). – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM



PER LEI, PER LUI LA PUBBLICITÀ AI TEMPI DEL MUTO

FOR HER, FOR HIM ADVERTISING IN THE SILENT ERA

Programma a cura di / Programme curated by Virginia Bonilla Durán, Enrique Moreno Ceballos, Noemi Daugaard, Veronika Klubertová, Sebastian Köthe, Isabel Krek, Shanice Martin, Michał Pieńkowski, Olivia Kristina Stutz

L'anno scorso alcuni dei nuovi Collegians si sono interrogati sulla possibilità di proporre un programma da loro curato. Ho colto al volo l'occasione di introdurre una sezione aperta a voci giovani e diverse. La loro scelta si è rivelata ispirata: la pubblicità nel cinema muto, e in particolare i modi in cui cineasti e pubblicitari sfruttavano le tematiche di genere per riconfermare i concetti tradizionali di comportamento dei consumatori o trarne spunti creativi. Questi filmati pubblicitari, diciassette in tutto, disseminati nell'arco della settimana, costituiranno un commento divertente e stimolante al rapido mutare dei tempi. – JAY WEISSBERG

Split screen: a sinistra una grande fabbrica, a destra un meccanico che si lava le mani, guardando fiducioso dalla finestra. Dissolvenza su un altro split screen: a sinistra gli operai escono dalla fabbrica, a destra una donna lava i piatti. Il prodotto, usato da “milioni di persone”, è Flash Cleaner: “un articolo necessario per i meccanici” che inoltre “fa meraviglie per la donna di casa”. La struttura di questa pubblicità classifica chiaramente in base al genere gli utenti del prodotto: le donne usano il sapone, in qualità di casalinghe, nella sfera domestica non retribuita, mentre gli uomini lo usano nello spazio pubblico, in qualità di lavoratori salariati. L'accesso ineguale allo spazio, ai materiali, alla parola o all'identità si esemplifica qui nella divisione visiva, che separa gli utenti di ciascun prodotto per l'igiene personale, indicando anche dove e come usarlo.

La pubblicità delle origini, in quanto mezzo di persuasione, istruzione e intrattenimento per le masse, genera e mette in circolazione ideologie. Condivide poi alcuni tratti comuni con il cinema in generale, e

Last year, several of the more recent Collegians wondered if they could propose a programme to curate, and I jumped at the chance of opening a section up to young and diverse voices. Their choice was inspired: silent advertisements, specifically focusing on the ways gender was used by filmmakers and advertisers to reinforce or play with traditional notions of consumer behavior. The commercials, 17 in all, will be scattered throughout the week, offering an amusing and thought-provoking commentary on the rapid changes of the era. – JAY WEISSBERG

A split screen: on the left a large factory, on the right a mechanic washing his hands, confidently looking out the window. A dissolve to another split screen: on the left, workers are leaving the factory, on the right a woman is doing the dishes. The product, used by “millions”, is Flash Cleaner: “a necessity for mechanics” that also “[d]oes wonders for the housewife”. The way the commercial is structured clearly classifies the product's users by gender: women use the soap as housewives in the unpaid domestic sphere, while men use it in public spaces as wage labourers. The unequally allotted access to space, materials, speech, or identity is here exemplified through the visual division about who should use which product for personal hygiene, together with where and how it should be used. Early advertising, as a medium of persuasion, instruction, and entertainment for the masses, circulates and generates ideologies. It also shares similarities with cinema in general

con il “cinema delle attrazioni” in particolare, oltre che con la cultura del consumismo in senso più ampio. Abbiamo scelto di considerare i filmati pubblicitari muti in una prospettiva di genere, per analizzare la marginalizzazione di questo filone nella storia del cinema (nonostante le tecniche di produzione spesso innovative) e insieme per capire come le tematiche di genere vengano trattate. Filmati pubblicitari quali l'appena descritto *Flash Cleaner* (Stati Uniti, c. 1920), che utilizza un originale triplice split-screen e contemporaneamente attinge a norme di genere radicate, ribadiscono il modo in cui cineasti e sponsor concepivano e interpretavano il proprio pubblico (composto da casalinghe e uomini calvi, da frivole ragazze alla moda e corretti signori borghesi). Proprio perché sono associati ai beni di consumo e li utilizzano, questi cortometraggi contribuiscono a stabilizzare i ruoli, ma anche a trasformarli e qualche volta a crearne di nuovi. Il nostro programma di diciassette filmati non può offrire un panorama completo della variegata pubblicità di quel periodo, ma queste pellicole mirate, “certo non pensate per essere interpretate, e tanto meno conservate”, come scrive Patrick Vonderau in *Films That Sell: Moving Pictures and Advertising* (2016), si collocano comunque in un contesto comune di modernizzazione, trasformazione socio-economica e innovazione tecnologica ed estetica che merita esplorare.

Storicamente, nell'epoca del muto i filmati pubblicitari si sono sviluppati parallelamente alla nuova cultura dei consumi emersa alla fine del diciannovesimo secolo, che raggiunse un primo culmine all'inizio del ventesimo. Fondata su un appello ai desideri, mirava a influenzare il mercato di massa dei consumatori tramite prodotti di bellezza e di altro tipo presentati in maniera attraente, e a costruirsi, nei differenti media, precise platee di spettatori differenziate per genere. Tutto questo rivoluzionò il modo di fare acquisti e favorì la nascita di un nuovo ordine economico in cui, per la Nuova Donna borghese, spendere denaro nei nuovi grandi magazzini diventava un'attività di svago e un rito in cui l'autodeterminazione del consumo coincideva con l'acquisizione di un potere autonomo. L'articolazione dei consumi sulla base del genere comporta anche un'espressione di status sociale, per cui le singole persone godono della libertà di scegliere e acquistare merci differenti (come si vede nel film danese degli anni Venti *Den Gyldne Drøm*).

Contemporaneamente, la cosiddetta “rivoluzione del colore”, ossia la diffusione del colore in tutti gli aspetti della vita quotidiana grazie all'introduzione di nuove tinte resistenti al lavaggio e di nuovi metodi di fabbricazione, raggiunse un primo vertice negli anni Venti sia negli Stati Uniti che in Europa, e finì per conferire caratteristiche di genere ai colori: il desiderio femminile si collegò a beni di consumo colorati (come in *Changing Hues*, 1922), poiché le donne erano considerate particolarmente sensibili ai colori sensoriali. *Changing Hues* tratta anche un altro tema: lo status sociale e il potere d'acquisto. La protagonista non può permettersi abiti nuovi e quindi ricorre alla tintura per tessuti così da essere coloratissima e alla moda.

Allo stesso modo, altri filmati pubblicitari del nostro programma mostrano come differenti tipi di consumatori fossero oggetto di differenti

and the “cinema of attractions” in particular, as well as consumer culture in a broader sense. We chose to look at silent commercials in relation to gender in order to address both the marginalization of this genre in film history, despite its often innovative production techniques, as well as to shed light on how gender is negotiated. Commercials like *Flash Cleaner* (US, c. 1920), described above, which uses an inventive triple split-screen while drawing on established gender norms, confirm filmmakers' and sponsors' conceptions and interpretations of their audiences (from housewives to bald men, flappers to gentlemen). Through their associations with and use of consumer merchandise, these ads contribute to the stabilization yet also transformation or even creation of new roles. Our programme of 17 silent commercials cannot comprehensively represent the diversity of advertisements in this period, yet these goal-oriented films, “that never were meant to be interpreted, let alone preserved,” as Patrick Vonderau writes in *Films That Sell: Moving Pictures and Advertising* (2016), still share a background of modernization, socio-economic transformation, and technological and aesthetic innovation worthy of exploration.

Silent commercials historically parallel the new consumer culture that emerged in the late 19th century, and reached a high point at the beginning of the 20th century. Founded on the invocation of desires, it aimed to influence a mass market of consumers through beauty goods and other products presented in enticing ways, and to construct a special mode of gendered spectatorship in different media. This led to a revolution in shopping and to the emergence of a new economic order in which, for the bourgeois New Woman, spending money in the new department stores became a leisure activity and an empowering rite of self-determined consumption. The gendering of consumption is also connected to expressions of social status, where individuals have the freedom to choose and purchase different commodities (as seen in the 1920s Danish film *Den Gyldne Drøm*).

At the same time, the so-called “Colour Revolution”, the spread of colour into all aspects of everyday life, thanks to the development of colour-fast dyes and new manufacturing practices, reached its first peak in the 1920s in the United States and Europe, and led to a gendering of colour, which connected female desire with coloured consumer goods (as can be seen in *Changing Hues*, 1922), since women were generally considered particularly sensitive to sensory colours. *Changing Hues* also raises another topic: social status and purchasing power. Unable to afford new clothes, the main character resorts to fabric dye to be colourful and fashionable.

Similarly, other commercials in our programme display how different types of consumers are targeted with different

strategie di mercato. Il colore, per esempio, veniva usato di frequente nelle pubblicità dell'epoca del muto (oltre che nei film in generale), per rivolgersi direttamente al pubblico tramite una strategia di marketing affettiva, fondata sulla nuova psicologia della pubblicità. Il rigoglioso sviluppo di questa scienza accompagnò il nuovo boom pubblicitario al volger del secolo, allorché numerosi produttori, come Persil (1907) e Nivea (1911), avviarono grandi campagne promozionali per radicare i propri prodotti come marchi commerciali. A quell'epoca gli esperti di pubblicità erano diventati una categoria professionale consolidata, il marketing del consumo era oggetto di studio in alcune università e l'industria dei beni di consumo utilizzava ai propri fini le conoscenze prodotte in entrambi i campi. Dal punto di vista psicologico queste pubblicità rispondono ad apparenti "bisogni" dei consumatori, e quindi operano evocando il desiderio. Le principali strategie di marketing dei filmati promozionali seguono uno schema abituale: catturano l'attenzione degli spettatori, ne stimolano l'interesse, creano il desiderio per un prodotto e infine instaurano un'associazione plausibile con un determinato marchio.

Per un'interessante coincidenza, i primi decenni del Novecento vedono anche la rapida evoluzione di sofisticate tecniche cinematografiche, che dal punto di vista estetico contraddistinguono i filmati pubblicitari dell'epoca del muto come piattaforme sperimentali. Tra le numerose nuove tecniche, i cortometraggi promozionali muti prediligono soprattutto l'animazione. Nel nostro programma sono presenti, con un film ciascuno, tre importanti autori della storia dell'animazione: Lotte Reiniger, Robert Lortac e Hans Fischerkoesen; vedremo inoltre tre film animati di cineasti non identificati: *Das Mädchen für Alles* (1925), *Always Keep to the White Line* (1925), e un filmato del 1930 che pubblicizza i prodotti per la rasatura e la cura dei capelli della ditta svedese Barnängen. L'elemento che accomuna queste pubblicità d'animazione e i loro autori è lo specifico interesse per il cortometraggio commerciale come mezzo di comunicazione. Tale interesse è influenzato da vari fattori, come la vasta circolazione e le molteplici proiezioni dei film, la libertà creativa e lo spazio che essi offrivano alla sperimentazione e all'astrazione, o ancora il modo in cui confermavano l'estetizzazione della vita quotidiana. Alcuni cineasti, come Hans Fischerkoesen, lavorarono nella pubblicità per gran parte della propria carriera, ma per molte altre giovani personalità questi film costituirono un'opportunità o una palestra di formazione per il passaggio ai cortometraggi o ai lungometraggi. È il caso di Lotte Reiniger che, dopo aver realizzato filmati promozionali come *Das Geheimnis der Marquise* (1921/22), diresse il lungometraggio *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) e continuò ad ampliare il proprio repertorio. Presentando i primi filmati pubblicitari prodotti in Europa e in Nord America tra il 1896 e il 1933 abbiamo concentrato l'attenzione sul modo in cui il cinema muto trattava la mercificazione e il genere, per capire come gli oggetti siano diventati beni di consumo, come le immagini siano utilizzate quali strumenti, e infine come ci si rivolga agli esseri umani costringendoli nelle categorie del maschile e del femminile. Il film più antico del nostro programma, *Laveuses* (1896), solleva

marketing strategies. For instance, colour was frequently used in silent commercials, as well as films in general, to directly address the audience as a sort of affective marketing strategy, based on the new advertising psychology. This burgeoning science accompanied the new advertisement boom at the turn of the last century, when several manufacturers, like Persil (1907) and Nivea (1911), began advertising their products with grand promotional campaigns to establish their brands as trademarks. By this time, advertising experts had become an established professional group, consumer marketing could be studied at certain universities, and the consumer industry applied the knowledge produced in both fields for their own interests. These advertisements, psychologically speaking, respond to the apparent "needs" of the consumer, and thus operate with the evocation of desire. Key marketing strategies in a commercial usually relied on the scheme of grabbing viewers' attention, arousing their interest, creating desire for a product, and inspiring a sustainable association with a specific brand.

Interestingly, the first decades of the 20th century were also marked by sophisticated and rapidly changing cinema technologies, which distinguish silent commercials aesthetically as experimental platforms. Among the many new techniques, a particular favourite of silent film commercials was animation. Our programme presents one film each by Lotte Reiniger, Robert Lortac, and Hans Fischerkoesen, three key figures in animation history, as well as three animated films by unidentified filmmakers: *Das Mädchen für Alles* (1925), *Always Keep to the White Line* (1925), and a 1930 commercial promoting the Swedish company Barnängen's shaving and hair products. What these animated advertisements and their makers have in common is a specific interest in the medium of the commercial short film. This interest is influenced by various factors, such as the broad circulation and projection of films, the creative freedom and room for experimentation and abstraction they offered, or the way they confirmed the aestheticization of everyday life. Whereas some filmmakers, such as Hans Fischerkoesen, worked in advertising for most of their careers, for many other young filmmakers such commercials provided an opportunity or a training ground prior to their passage to shorts and feature-length films. Such was the case with Lotte Reiniger, who, after producing commercial films such as *Das Geheimnis der Marquise* (1921/22), went on to direct the feature *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), and continued to expand her repertoire.

By screening early commercials produced in Europe and North America between 1896 and 1933 and focusing on the diverse ways silent cinema negotiated commodification and gender, we strive to understand how objects become consumer goods, how images are used as instruments, and how human beings are addressed and shoehorned into notions of male and female.

tutti questi problemi nel giro di trenta secondi. Lasciarsi affascinare da questo film e dagli altri nel programma, significa stupirsi per la sua idilliaca bellezza e contemporaneamente cogliere la sua qualità paradigmatica nel riprodurre lo squilibrio innato nei rapporti di genere, registrando come fa il cammino verso l'era moderna, la trasformazione dello spazio pubblico e di quello privato, e l'evoluzione dell'estetica cinematografica e della cultura visiva.

SEBASTIAN KÖTHE, OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

The earliest film in our programme, Laveuses (1896), opens up these questions in only 30 seconds. Fascination with this film and others in the programme means to marvel at the beauty of its idyll while perceiving, at the same time, the paradigmatic quality it has in reproducing the inherent imbalance in gender relations, recording the march towards the modern era, the transformation of public and private spaces, and the development of film aesthetics and visual culture.

SEBASTIAN KÖTHE, OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

LAVEUSES (Les Laveuses) (US: Washing Day in Switzerland) (FR 1896)

REGIA/DIR: ? PHOTOG: Alexandre Promio. PROD: Lumière (Lumière Cat. no. 60). SPONSOR: Sunlight Soap (Lever Brothers). RIPRESE/FILMED: 07.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 36"; senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: Institut Lumière, Lyon.

Nel 1895, quando il *Cinématographe* fu introdotto nel mondo da Auguste e Louis Lumière, venne creato un nuovo tipo di specchio e si aprì una grande finestra. Fu uno specchio, quando gli spettatori si trovarono sullo schermo, mentre lasciavano il luogo di lavoro, aspettavano il treno o facevano colazione in famiglia. Fu una finestra, quando produttori cinematografici, governi o aziende individuarono nel cinema l'opportunità per comunicare con un pubblico di massa. Proprio interpretando lo spirito del cinema come finestra spalancata, la Société Lumière si avventurò nel settore della pubblicità e realizzò *Laveuses* (1896). Fotografato da Alexandre Promio, *Laveuses* è considerato uno dei più antichi filmati pubblicitari ancora esistenti. Ci mostra un gruppo di donne che in Svizzera, a Ginevra, lavano il bucato a mano; sembrano allegre, e sono attorniate da bambini che corrono intorno cercando di aiutare. Vediamo chiaramente due scatoloni di sapone da bucato, recanti le etichette "Sunlight Savon" e "Sunlight Seife": siamo quindi di fronte a uno dei primissimi esempi di inserimento di prodotti della storia del cinema.

Il Sunlight Soap fu immesso sul mercato nel 1884 dall'azienda britannica Lever Brothers. Non fu solo uno dei primi saponi da bucato di marca (come articolo distinto dai saponi da toilette) comparsi a livello mondiale, ma anche uno dei primi a sostituire i grassi animali con oli vegetali. Secondo la pubblicazione online *Grace's Guide to British Industrial History*, fu anche uno dei primi prodotti di consumo: prima della sua introduzione in quasi tutte le famiglie si usava sapone fatto in casa.

Dal momento che, verso la fine dell'Ottocento, i lavori domestici erano ritenuti un compito esclusivamente femminile, la pubblicità del Sunlight Soap è chiaramente rivolta a un pubblico di donne. In nessuna delle due versioni del film c'è un uomo che partecipi ai lavori di lavanderia (benché se ne veda uno che palesemente dirige l'azione dei bambini). Inquadrato nel contesto dell'epoca in cui ferveva la lotta delle donne per ottenere il diritto di voto e di esprimersi liberamente, *Laveuses* può essere considerato sia un catalizzatore del dialogo, sia (forse) la prima pubblicità cinematografica.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS, VERONIKA KLUBERTOVÁ

When the Cinématographe was introduced to the world by Auguste and Louis Lumière in 1895, a new kind of mirror was created, and a large window was opened. A mirror, when the audiences found themselves on screen, leaving the workplace, waiting for a train, or having breakfast with their families. A window, when film producers, governments, or companies recognized cinema as an opportunity to communicate with a mass audience. It was in the spirit of cinema as a wide-open window that the Société Lumière entered the advertising business and filmed Laveuses (1896). Photographed by Alexandre Promio, Laveuses is considered one of the very first existing commercials. It pictures a group of women in Geneva, Switzerland, doing laundry by hand; the women seem joyful, and small children are running around trying to help. We clearly see two large boxes of washing soap, labelled "Sunlight Savon" and "Sunlight Seife", making this one of the very first product placements in cinema history.

Sunlight Soap was introduced in 1884 by the British company Lever Brothers. It was not only the world's first branded laundry soap (as distinct from toilet soaps), but also one of the first laundry soaps to replace animal fat with vegetable oils. According to the web publication Grace's Guide to British Industrial History, it was also one of the first products produced as a customer commodity, since until its appearance most households used their own homemade soap.

Given that women in the late 19th century were expected to be solely responsible for household work, the Sunlight Soap placement is clearly targeted at a female audience. In neither of the film's two versions does a man get involved with the laundry (though one demonstrably guides the action of the children). Seen in the light of the era's burgeoning struggle for women's voices and votes, Laveuses can be viewed both as a catalyst for dialogue as well as quite possibly the first motion picture advertisement.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS, VERONIKA KLUBERTOVÁ

ADMIRAL CIGARETTE (US 1897)

REGIA/DIR.: ? PHOTOG.: William Heise. PROD.: Thomas A. Edison. SPONSOR: Admiral Cigarettes (National Cigarette & Tobacco Company).
RIPRESE/FILMED: 07.1897. COPIA/COPY: DCP, 40"; senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for
Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Realizzato nel luglio 1897, *Admiral Cigarette* è ritenuto, insieme a *Laveuses* dei fratelli Lumière (1896), uno dei più antichi film pubblicitari. Thomas Edison finanziava spesso le proprie produzioni cinematografiche esternalizzando le spese, e stringendo così rapporti di collaborazione con varie imprese commerciali; Charles Musser rileva che “tra il 1896 e il 1900, quasi la metà di tutti i film di Edison furono finanziati in questo modo”.

Questa pubblicità delle sigarette Admiral rientra perfettamente nel modello del “cinema delle attrazioni” e nelle strategie tese a suscitare sensazione. In trenta secondi succedono moltissime cose: quattro uomini che rappresentano caratteristiche assai differenti (tra loro John Bull, un nativo americano e lo zio Sam), seduti dinanzi a un fondale che reclamina le “Admiral Cigarette”, sono colti di sorpresa da una donna in calzamaglia, che balza fuori da un pacchetto di sigarette gigante, distribuisce sigarette a tutti e getta il resto in aria. Tutti le accendono (compresa la donna) e srotolano uno striscione in cui si legge “WE ALL SMOKE” (tutti fumiamo).

Esotiche immagini femminili venivano utilizzate per pubblicizzare le sigarette già nell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando l'American Tobacco Company inserì nei pacchetti di alcuni dei suoi marchi figurine da collezione; il riferimento visivo alla donna che esce dal pacchetto di sigarette doveva dunque essere familiare. In questo cortometraggio si può certo scorgere un esempio di reificazione del corpo femminile, ma sono possibili pure letture alternative: anche la donna che esce dalla scatola fuma, e irrompe sulla scena maschile dando prova di un certo potere. Con l'insegna “Tutti fumiamo” il filmato suggerisce che tutti, uomini e donne, sono consumatori in un mondo commercializzato.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS, ISABEL KREK

Produced in July 1897, Admiral Cigarette is recognized, along with the Lumières' Laveuses (1896), as one of the earliest advertising films. Thomas Edison would often finance his film productions by outsourcing his expenses, resulting in various collaborations with commercial companies; Charles Musser points out that “Between 1896 and 1900, nearly half of all Edison films were financed this way.”

This commercial for Admiral Cigarettes is completely in line with “the cinema of attraction” and strategies of sensation. A lot is packed into 30 seconds: four men representing different attributes (including John Bull, a Native American, and Uncle Sam), sitting in front of a backdrop advertising the product “Admiral Cigarette”, are surprised by a woman in tights who jumps out of an oversized cigarette pack, distributes cigarettes and then tosses the rest into the air; they all start puffing away, including the woman, while unfurling a banner reading “WE ALL SMOKE”.

Employing exotic female imagery to promote cigarettes was already in use by the 1890s, when the American Tobacco Company offered trading cards inside the packs of some of its brands, so the visual reference of a woman emerging from a pack of cigarettes would have been familiar. While one can make a case for seeing the commercial as an example of female objectification, it's possible to find alternate readings, since the woman who comes out of the box also smokes, and bursts onto the male scene with a certain amount of power. With the sign “We all smoke,” the ad implies that everyone, men and women, are consumers in a fully merchandised world.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS, ISABEL KREK

LE SECRET DE LA CUISINIÈRE (? , 1915)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Koffie Nectar. COPIA/COPY: 35mm, 52 m., 2'36" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Il matrimonio non è una strada in discesa, e già il primo passo, ossia trovare il partner giusto, costituisce un arduo compito. In visita a una famiglia con due sorelle in età da marito, il nostro protagonista Anatole esulta assaporando il caffè: colui che ha preparato questa divina bevanda, chiunque sia, deve diventare sua moglie!

Questo filmato promozionale del caffè Nectar (“Koffie Nectar”), divertente ma non identificato, pone la seguente domanda: cos'è che fa di una donna la sposa ideale? La risposta, in questo caso, è la qualità del suo caffè. Quando però Anatole apprende che l'autrice del delizioso caffè è già sposata e che d'altra parte chiunque può prepararsi a casa la stessa bevanda, decide di rimanere celibe! Qual è il messaggio per il pubblico femminile? Se una donna è capace di fare un caffè squisito, qualsiasi

Marriage is no easy feat, and the first step, finding the right partner, is quite a task. When visiting a family with two sisters of marriageable age, our protagonist Anatole rejoices when he tastes the coffee: whoever made this divine drink must become his wife!

This funny, unidentified advertisement for Nectar Coffee (“Koffie Nectar”) poses the question: what makes a woman the ideal bride? The answer in this case is the quality of her coffee. Still, when Anatole learns that the woman who made the delicious coffee is already married, and that anyone can make the beverage at home, he decides not to get married at all! The message for female audiences? If a woman can make delicious coffee, a(ny)

uomo la sceglierà. Questo però non basta a rendere le donne padrone della propria vita sentimentale; possono decidere di usare questa particolare marca, ma rimarranno sempre confinate alle proprie abilità culinarie.

Questa conclusione assai poco romantica contrasta ironicamente con la delicata colorazione rosa del film, una tonalità destinata generalmente alle scene di amore e di passione. L'unico momento di passione del film è tuttavia riservato a Marie, la cuoca: Anatole piomba in cucina e inaspettatamente la bacia. Marie è anche l'unico personaggio femminile attivo e, come la protagonista di *Das Geheimnis der Marquise* di Lotte Reiniger è in grado di svelare all'uomo un segreto femminile: in questo caso, il caffè Nectar! – NOEMI DAUGAARD, ISABEL KREK



Le Secret de la cuisinière, 1915.
(EYE Filmmuseum, Amsterdam)

man will choose her. Still, this doesn't put women in charge of their love life; although they can decide to use this particular brand, they remain reduced to their abilities in the kitchen.

This unromantic conclusion ironically contrasts with the pretty pink colouring of the film, a shade mostly applied for scenes of love and passion. Yet, the film's only passionate moment is reserved for Marie, the cook, when Anatole barges into the kitchen and unexpectedly kisses her. Marie is also the only proactive female character, and, like the leading lady in Lotte Reiniger's *Das Geheimnis der Marquise*, is able to tell the man a female

secret: in this case, Nectar Coffee! – NOEMI DAUGAARD, ISABEL KREK

[THEATER COMMERCIAL – FLASH CLEANER] (US 192?)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Flash Cleaner. COPIA/COPY: DCP, 50"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Lo slogan del prodotto, “Lava le mani e le case di milioni di persone”, viene rapidamente portato in vita da una serie di immagini, distribuite su tre spazi grazie a una tripla esposizione. Dapprima vediamo sulla sinistra una fabbrica; sulla destra un operaio che si strofina le mani, guardando dalla finestra con aria di fiducioso interesse; al centro (scena che rimane costante per tutto il filmato) due persone vestite di bianco intente a lavare un enorme cartellone tridimensionale raffigurante una mano. Segue una dissolvenza sulle immagini laterali, e un nuovo split screen ci mostra a sinistra gli operai (uomini e donne) che escono dalla fabbrica (in una scena che ricorda il famoso film dell'uscita dalla fabbrica, girato tre decenni prima dai fratelli Lumière), mentre a destra una donna lava i piatti. Flash Cleaner, ci vien detto, non è solo “un articolo necessario per i meccanici”, ma “fa anche meraviglie per la donna di casa”.

La tripla esposizione crea tre spazi: lo spazio pubblico della manodopera salariata (prevalentemente) maschile; lo spazio privato delle faccende domestiche femminili; e lo spazio impossibile della pubblicità, ottenuto grazie a un trucco cinematografico. Il filmato commerciale sembra sfruttare l'evidente divisione tra spazio pubblico/maschile e spazio privato/femminile, ma è il terzo spazio, quello appunto della pubblicità cinematografica, che complica le cose, trasmettendo al pubblico femminile un messaggio tutt'altro che univoco. Ribadisce l'appartenenza dei lavori domestici alla sfera dei doveri femminili, ma al tempo stesso seduce le donne e le induce a cercare di fuggire dalla routine quotidiana delle faccende di casa per trovare rifugio nell'oscuro paradiso del cinema, quando invece dovrebbero, secondo le parole pronunciate nel 1913 dal riformatore sociale Victor Noack, “badare al loro gregge – i loro figli”.

SEBASTIAN KÖTHE, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

The product's slogan, “Cleans the hands and homes of millions”, is quickly brought to life by a series of images, in three spaces, created by a triple exposure. First, on the left, a factory; on the right, a male worker scrubbing his hands, looking eagerly out a window; and in the middle (a constant, throughout the film), two figures dressed in white, washing a giant three-dimensional sign of a hand. The sides dissolve, and a new split screen shows workers, both female and male, on the left, leaving the factory (recalling the Lumière's famous factory-exit film three decades earlier), while on the right a woman washes dishes. Flash Cleaner, we are told, is not only “a necessity for Mechanics”, but it also “Does wonders for the Housewife”.

The triple exposure creates three spaces: the public space of (primarily) male waged labour; the private space of female household chores; and the impossible, trick-space of the advertisement itself. While the commercial seems to make use of the evident division of public/male and private/female space, it is the third space, that of cinematic advertising itself, which complicates things, sending a mixed message to female audiences. It ensures that household chores remained a duty-bound female sphere, while also seducing women to seek escape and refuge from the daily routine of domestic chores in the dark haven of the cinema, when they should, in the words from 1913 of social reformer Victor Noack, be “tending to the fold – their children”.

SEBASTIAN KÖTHE, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

LA PLUS BELLE CONQUÊTE DE LA FEMME C'EST LA CITROËN (FR 1920)

REGIA/DIR: Robert Lortac. sponsor: Automobiles Citroën. PROD: Robert Lortac, Publi-Ciné. COPIA/COPY: 35mm, 23 m., 1' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy (Collections Cinémathèque française, Paris).

Robert Lortac (1884-1973), disegnatore e pioniere del cinema d'animazione francese, fondò la propria società, Publi-Ciné – che forse fu anche il primo studio d'animazione europeo – a Montrouge nel 1919. L'anno successivo diresse una serie di filmati promozionali per l'azienda automobilistica Citroën, sei dei quali sono conservati presso il CNC; quello che presentiamo è l'unico film della serie a intrecciare animazione e azione dal vivo. È anche l'unico che proponga un'immagine “femminista”, in quanto ci presenta donne alla guida. Bisogna ammettere che all'inizio non ne offre un ritratto molto lusinghiero: vediamo una signora che, spentosi il motore, non sa più che fare; cerca di mettere in moto con la manovella, finisce per picchiarsela sulle dita ed è costretta a chiedere aiuto a un passante. Nella sequenza successiva compare però una donna elegante che guida disinvolta la sua Citroën. La macchina si blocca? Nessun problema; la signora aziona la manovella, restando sempre sorridente e allegra sui suoi tacchi alti, e poi riparte: infatti, come si legge nella didascalia finale: “La più bella conquista della donna è la Citroën.”

Il titolo del film si riferisce a un testo assai più antico: “Il cavallo, la più nobile conquista mai fatta dall'uomo” sono le parole con cui Buffon inizia la sua *Histoire Naturelle des animaux*, celebrando, a metà del diciottesimo secolo, il “docile” e “coraggioso” inseparabile compagno di viaggio dell'uomo. La frase restò nella lingua francese come detto popolare, e fu poi applicata alla bicicletta e infine all'automobile.

La Automobiles Citroën, fondata nel 1919, adattò il detto alla promozione cinematografica del suo primo modello, la Citroën Type A. Oltre a utilizzare la torre Eiffel come emblema pubblicitario e a sponsorizzare spedizioni intorno al mondo, la casa automobilistica comprese rapidamente la forza della pubblicità cinematografica e la variegata composizione del pubblico cui era proposta. La serie di filmati promozionali della Citroën realizzati da Lortac ne è una dimostrazione, poiché si rivolge, specificamente e separatamente, a differenti gruppi di destinatari: uomini, coppie e donne.

Come la pubblicità polacca dedicata a un forno, *La plus belle conquête de la femme* presenta il prodotto, l'automobile, come veicolo per la donna moderna, cui consente di viaggiare liberamente e di conquistare liberamente le strade. I creatori di questo cortometraggio promozionale riconoscevano in tal modo che le donne degli anni Venti erano potenziali clienti non solo di prodotti di bellezza, di moda o casalinghi, ma anche di automobili, purché fossero facili da controllare e non esigessero complicati lavori meccanici, che le donne erano generalmente considerate incapaci di padroneggiare.

DOMINIQUE MOUSTACCHI, NOEMI DAUGAARD, VIRGINIA BONILLA DURÁN

The pioneering French cartoonist and animator Robert Lortac (1884-1973) founded his own company, Publi-Ciné – possibly also the first European animation studio – in Montrouge in 1919. The following year, he directed a series of commercials for the Citroën automobile company. Six of these are preserved at the CNC; however, this is the only film in the series to mix animation and live-action. It's also the only one to propose a “feminist” image, as it portrays women at the wheel. Admittedly, it doesn't convey a very positive image at the start, depicting a woman incapable of managing her own car as it stalls. Attempting to use the crank, she ends up hitting her fingers, and is forced to ask a passer-by for help. In the next take, however, we see an elegant woman confidently driving her Citroën. The car breaks down? No problem, she uses the crank, always smiling, cheerful, and wearing her high heels, and then drives off, since, as the final title says: “Woman's most beautiful conquest is the Citroën.”

The film's title refers to a much older text: “The horse, the noblest conquest that was ever made by man” is how Buffon began his Histoire Naturelle des animaux, celebrating man's “docile” and “courageous” inseparable travelling companion in the mid-18th century. The phrase remained a popular saying in French, and was later applied to the bicycle, and finally the automobile.

Automobiles Citroën, created in 1919, adapted this saying for the cinematic promotion of their first car, the Citroën Type A. In addition to using the Eiffel Tower as an advertising sign and sponsoring expeditions around the globe, the company also quickly recognized the power of filmed commercials and the diversity of audiences exposed to them. Lortac's series of Citroën commercials demonstrates this by addressing different target groups, both specifically and separately: men, couples, and women.

Like the Polish oven ad [Reklama Piecyków do Pieczenia], La Plus Belle Conquête de la Femme presents its product, the car, as a vehicle for the modern woman, allowing her to travel freely and conquer the roads on her own. The creators of this ad thus acknowledged that female consumers of the early 1920s were a potential customer not only of beauty products, fashion, or household items, but also cars – provided they were easily controlled and didn't need complicated mechanical work, which women were generally represented as incapable of mastering.

DOMINIQUE MOUSTACCHI, NOEMI DAUGAARD, VIRGINIA BONILLA DURÁN

DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE [Il segreto della marchesa/The Marquise's Secret] (DE 1921/22)

REGIA/DIR: Lotte Reiniger. SPONSOR: Nivea. PROD: Julius Pinschewer, Werbefilm GmbH. COPIA/COPY: DCP, 2'15"; did./titles: GER.

FONTE/SOURCE: Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt-am-Main.

Un nobiluomo si innamora al primo sguardo, e non solo conquista il cuore dell'amata grazie al potere della musica, ma riesce anche a scoprire il segreto della sua bellezza: il sapone e la crema della Nivea. Basato sul teatro delle ombre ottocentesco, *Das Geheimnis der Marquise* è composto da figure di carta ritagliate, manipolate e riprese fotogramma per fotogramma sul banco per animazione, impiegando strati differenti di lastre di vetro chiaro illuminate dal basso. L'animazione a passo uno consente di simulare il movimento e lo spazio, anche se le figure astratte sono ridotte alla bidimensionalità. Lo stile visivo del film si colloca tra espressionismo tedesco e cinema astratto, offrendo un ottimo esempio delle oscillazioni dell'avanguardia tra autonomia artistica e lavoro a contratto.

Un particolare interessante: *Marquise* è uno dei primi film di silhouette in bianco e nero rovesciate, in cui eleganti figure bianche che si stagliano su uno sfondo nero vi invitano a usare i candidi prodotti per la pelle Nivea, per ottenere una carnagione "bella" e "nobile". Il riferimento è corretto, poiché il nome Nivea deriva dal latino "nix, nivis" ovvero "neve". Lanciata nel 1911 dall'azienda tedesca Beiersdorf, la crema Nivea affermava di aver rivoluzionato la cura della pelle, grazie a una "perfetta" miscela di elementi idratanti e nutrienti. Confezionata originariamente in barattolini gialli *art nouveau*, Nivea passò al famoso contenitore blu nel 1925. L'estetica ornamentale di *Marquise* rispecchia quindi il pittoresco stile della primissima Nivea.

In questo esercizio di tecniche di vendita, Lotte Reiniger si rivolge alle donne presentando la squisita marchesa, con la sua irresistibile pelle di seta, come un desiderato modello di ruolo che nasconde un segreto. Ma dal momento che ella rivela il segreto della propria bellezza al suo corteggiatore, la pubblicità è destinata anche agli uomini, che potrebbero acquistare Nivea per la marchesa del proprio cuore. Lotte Reiniger (1899-1981) iniziò a lavorare a didascalie, effetti speciali e sequenze di teatro delle ombre per i film di Paul Wegener e Rochus Gliese, prima di sperimentare le proprie pionieristiche tecniche di film di silhouette presso l'Institut für Kulturforschung di Berlino. Dal 1921-23 in poi lavorò per Julius Pinschewer, realizzando filmati pubblicitari per vari prodotti, come *Die Barcarole* (1924) per le praline Mauxion. Nonostante il successo dei suoi film, e benché si debba a lei la produzione del primo lungometraggio d'animazione, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), la sua opera è stata a lungo sottovalutata: proprio ciò che la rendeva speciale ha finito per emarginarla. Lotte Reiniger sfidava le facili etichette e continuò a lavorare in campo internazionale con media diversi in tempi di crescente "nativismo", insistendo pure sulle responsabilità educative degli artisti: condivise infatti le sue conoscenze nell'ambito di seminari, oltre che in un libro sull'arte delle ombre che fu pubblicato nell'anno della sua morte.

SEBASTIAN KÖTHE, OLIVIA KRISTINA STUTZ, ISABEL KREK

Love at first sight strikes a nobleman, who not only wins the heart of his lady through the power of music, but also finds out the secret of her beauty: Nivea soap and cream.

Based on 19th-century shadow theatre, Das Geheimnis der Marquise is composed of paper cut-outs manipulated and photographed frame-by-frame on an animation stand using different layers of bright glass plates illuminated from below. Stop-motion animation allows the simulation of movement and space, even though the abstract figures are reduced to two-dimensionality. The visual style is in the tradition of German Expressionism and abstract film, making it a fitting example of how the avant-garde oscillated between artistic autonomy and contract work.

Interestingly, Marquise is an early reversed silhouette film in black & white, in which elegant white figures on a black background want you to use white Nivea skin products for a "beautiful" and "noble" complexion. This is apt, since the name "Nivea" is the feminine Latin adjective for "snow-white". Launched in 1911 by the German company Beiersdorf, Nivea's thick cream purportedly revolutionized skincare, being the "perfect" mixture of moisturizer and nourisher. Originally packed in a yellow art nouveau can, Nivea received its iconic blue container in 1925. The ornamental aesthetics of Marquise thus mirror the rather picturesque style of very early Nivea.

*For her sales pitch, Lotte Reiniger addresses women by presenting the exquisite Marquise with her irresistible silky skin as a desired role model with a secret. Yet by letting her share her beauty secret with her male suitor, the commercial also targets men, who could buy Nivea for their very own marquises. Lotte Reiniger (1899-1981) began working on titles, special effects, and shadow-theatre sequences for the films of Paul Wegener and Rochus Gliese, before pioneering her unique silhouette-film techniques at Berlin's Institut für Kulturforschung. From 1921-23 she worked for Julius Pinschewer, creating filmed advertisements for a number of products, such as *Die Barcarole* (1924) for Mauxion pralines. Even though her films were successful, and she produced the first feature-length animation film, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), her oeuvre was long undervalued: what made her special also marginalized her. With her signature style and unconventional modes of financing, not to mention her gender, Reiniger defied easy placement, continuing to work internationally across a range of media during times of burgeoning nativism and fascism, and putting an emphasis on the educational responsibilities of artists by sharing her knowledge in workshops as well as a book on the art of shadows, published the year of her death.*

SEBASTIAN KÖTHE, OLIVIA KRISTINA STUTZ, ISABEL KREK

CHANGING HUES (GB 1922)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Lever Brothers. PROD: The London Press Exchange. CAST: Jean Millar (*la ragazza/The Only Girl*), Albert Jackson (*l'artista innamorato/An Artist Lover*), Burton Craig (*il padre di lei/her father*). COPIA/COPY: 35mm, 490 ft., 5'30" (24 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

In questo cortometraggio promozionale di una tintura per tessuti, una ragazza (Jean Millar) è persuasa dall'innamorato, che è un artista (Albert Jackson), ma anche dal padre (Burton Craig), a colorare di rosa il proprio monocolore vestito. La soluzione arriva grazie a Twink Dye, che permette alla giovane di riempire di colori la casa e gli abiti. Coerentemente con la trama, il film contiene colorazioni selettive, riservate principalmente agli abiti, per accentuare dal punto di vista visivo i "sensazionali" risultati che si possono ottenere con Twink Dye. Il marchio vende così il proprio prodotto per mezzo della tecnologia del film a colori, dalla gamma completa delle tinte dell'arcobaleno nell'apertura e nelle didascalie, al negozio Twink Dye con la sua esposizione di campioni colorati, alla sequenza della tintura vera e propria in cui un vestito bianco si tramuta nel "Rosa della perfezione", per giungere alla scena del lieto fine, un ballo in cui l'intero salotto è finalmente colorato. Il film non si limita perciò a esibire l'ampia tavolozza di colori offerta dal prodotto, ma utilizza il colore sensoriale come strategia commerciale. Nell'esposizione dei prodotti coloranti si coglie inoltre un'ironica sovrapposizione tra l'industria del cinema a colori e quella tessile: il settore tessile usava prodotti all'anilina per tingere gli abiti, mentre il cinema impiegava le stesse tinte sintetiche per colorare le pellicole e gli abiti che vi compaiono.

Un altro collegamento che si instaura fra tecnologia cinematografica e abbigliamento, in relazione ai coloranti, riguarda la "rivoluzione del colore" che si diffuse a tutte le sfere della vita quotidiana, compresi i divertimenti e la moda. La tendenza al colore non era però alla portata di tutti. Prodotti come Twink Dye si presentavano come il mezzo che avrebbe aperto alle famiglie delle classi più modeste (per esempio quella di questo film) la possibilità di partecipare a un più vasto movimento verso la democratizzazione del colore. Proprio in questo specifico film, tuttavia, Twink rappresenta bensì uno strumento "fai da te" per inserirsi in una tendenza, ma allo stesso tempo rispecchia i tradizionali ruoli di genere. La molla che spinge la fanciulla ad andare alla ricerca del colore non è il suo desiderio di essere alla moda, ma quello dell'innamorato artista e del padre, che la incitano a indossare indumenti più colorati. Ironicamente, entrambi gli uomini sono completamente acromatici, particolare che rafforza la tradizionale associazione tra colore e donne. – OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

In this promotional film for fabric dye, a young girl (Jean Millar) is persuaded to change her monochrome dress to pink by her artist lover (Albert Jackson) and her father (Burton Craig). The solution comes in the form of Twink Dye, which allows her to bring colour to her clothes and her home. Consistent with its story, the film contains selective applied colours, reserved mainly for the clothes, in order to visually enhance the "striking" results that can be achieved with Twink Dye. The brand thus sells its product via colour film technology, from the full range of rainbow hues in the opening and intertitles, to the Twink Dye shop with its display of colour samples, the actual dyeing sequence in which a white dress turns into "The Pink of Perfection", and the happy-ending dance scene, where the entire living room is finally in colour.

Thus, the film not only shows off the product's wide colour palette that is available, but also uses sensory colour as a commercial strategy. In the display of colouring products, we further find an ironic overlap between the textile and colour film industries: textiles used aniline dyes for dyeing clothes, while cinema used the same synthetic dyes to colour its films and the garments they depicted.

Another connection between film technology and clothing in relation to dyestuff is the "Colour Revolution" then invading all spheres of everyday life, entertainment and fashion included. However, the trend towards colour couldn't be afforded by everyone. Products like Twink Dye presented themselves as enabling lower-class families, like the one in this film, to become part of a larger movement towards the democratization of colour. Yet, in this specific film, Twink represents not only a do-it-yourself means to be part of a trend, but also mirrors traditional gender roles. The trigger for the Girl's quest for colour is not her own desire to be fashionable, but that of her artist lover and her father, who urge her to wear more colour. Ironically, both men are utterly achromatic, which strengthens the traditional association of colour with females. – OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

DEN GYLDNE DRØM [Un sogno d'oro/The Golden Dream] (DK, c.1925)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Magasin du Nord. PROD: Nordisk Film Kompagni. COPIA/COPY: DCP, 8'; did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Questo "Sogno d'oro" è una deliziosa pubblicità realizzata dalla Nordisk Film Kompagni per il Magasin du Nord, una catena di grandi magazzini danesi le cui origini risalivano agli anni Sessanta

Den Gyldne Drøm (The Golden Dream) is a delightful advertisement by the Nordisk Film Kompagni for the Magasin du Nord, a Danish department store chain with origins in

dell'Ottocento. Si trattava all'inizio di un semplice negozio di stoffe, fino a quando non si spostò all'Hotel du Nord di Copenaghen, ricostruito per trasformarlo in uno sfarzoso emporio. Lo sviluppo dei grandi magazzini nel mondo occidentale, agli inizi del diciannovesimo secolo, fu accompagnato dall'avvento della moda di massa e dei prodotti di bellezza, primi elementi della rivoluzione del modo di fare acquisti e del consumo di massa. Quest'evoluzione, destinata soprattutto alle donne borghesi, trasformò il consumo in un evento sociale e nell'opportunità di esprimere un'identità individuale nella crescente frammentazione del mondo moderno. Dopo aver assistito a una sfilata di moda al Magasin du Nord, una donna non riesce a togliersi dalla mente l'abito dorato che vi ha ammirato, e inizia ad assillare il marito, il quale però si rifiuta di discuterne. Addormentatosi in salotto, il poverino è tormentato da un incubo surrealista in cui viene fisicamente aggredito, a colpi di grucce appendiabiti, dalle tre modelle che, al grande magazzino, indossano i delicati capi di moda. Al risveglio ha cambiato idea sul vestito, ma fortunatamente la moglie ha sfruttato il pisolino per acquistare segretamente il prezioso indumento. Adornata così da un sogno dorato, ella realizza da sola il proprio sogno.

Den Gyldne Drøm ci narra con grande vigore il consumismo autonomo della Nuova Donna. Balza evidente lo stretto intreccio fra vari temi chiave riguardanti il cinema, il settore del commercio e il genere: l'industria cinematografica degli esordi come *Traumfabrik* (fabbrica dei sogni), il grande magazzino come spazio semipubblico di piacere e consumo (femminile), la moda firmata (per esempio quella di Paul Poiret, i cui modelli sembrano ispirare gli abiti che si vedono qui) come veicolo del lusso e dello stato sociale, e infine il concetto di desiderio femminile. La rappresentazione simultanea degli splendidi capi di moda e del magnifico corpo femminile come ornamento visivo in movimento, incarnata dalle tre modelle in posa, si collega al concetto di sguardo; sotto il profilo del contenuto e dello stile contiene perciò alcuni elementi paralleli con il popolare genere coevo del cinegiornale di moda, in cui lo sguardo femminile riceve un nuovo significato e una prospettiva moderna. Resta perciò una sola domanda: con quale denaro la moglie ha soddisfatto il suo sogno, il proprio o quello del marito?

OLIVIA KRISTINA STUTZ

the 1860s as a simple draper's shop until its move to the Hotel du Nord in Copenhagen, which they rebuilt in 1894 as a glamorous emporium. The emergence of department stores in the Western world in the early 19th century was accompanied by the arrival of mass fashion and beauty goods, prime elements in the revolution in shopping and mass consumption. This development was aimed especially at bourgeois women, transforming consumption into a social event and an opportunity for expressing individual identity in an increasingly fragmented modern world.

After attending a fashion show in the Magasin du Nord, a woman can't stop thinking about a golden dress she saw and starts pestering her husband, but he refuses to discuss it. Later, when the husband falls asleep in the living room, he is haunted by a surrealist nightmare in which he is physically attacked with clothes hangers by the three female mannequins who model the delicate fashion items at the department store. When he awakes, he's changed his mind about the dress, but luckily his wife has used his nap to secretly buy the precious garment. Thus, adorned in a golden dream, she fulfills her own dream all by herself.

Den Gyldne Drøm is a powerful story of the self-determined consumerism of the New Woman. The close intersection of several key topics regarding film, commercial industry, and gender are obvious: the early film industry as Traumfabrik (dream factory), the department store as semi-public space of pleasure and (female) consumption, designer fashion (e.g., Paul Poiret, whose designs seem to be the inspiration for the dresses here) as a vehicle of social status and luxury, as well as the notion of female desire. The simultaneous depiction of beautiful fashion and the spectacular female body as visual ornament in movement, typified in the three posing models, are linked to the notion of the gaze and thus share, with regard to content and style, some parallels with the contemporary popular genre of the fashion newsreel, where the female gaze received a new significance and a modern twist. So the only question remains, what money did she use to satisfy her desire, hers or his? – OLIVIA KRISTINA STUTZ

ALWAYS KEEP TO THE WHITE LINE (GB 1925)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Lever Brothers. COPIA/COPY: 35mm, 136 ft., 1'39" (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

In questa pubblicità passiamo dalle riprese dal vivo di una metropoli inglese, ove l'intenso traffico e i pedoni che attraversano rispettano sempre le strisce bianche sulla superficie stradale, al racconto, in animazione, delle conseguenze potenzialmente catastrofiche del mancato rispetto del codice della strada. Un automobilista (maschio) decide di non osservare la norma "Rispettare la linea bianca", ignora l'ammonimento di un poliziotto e si dirige verso il peggio gettandosi

This advertisement shifts from live-action footage of an English metropolis with heavy traffic and pedestrians crossing the road, all following the guiding white lines on the road surface, to an animated story of the potentially catastrophic consequences when road users do not obey the Highway Code. A male driver chooses not to observe the rule "Keep to the White Line", and after ignoring a policeman, literally takes a turn for the worse by driving off

dal “Salto degli amanti” per precipitare nel cortile di una donna che sta stendendo i panni. Ella lo rimprovera, levando il dito nel classico gesto della casalinga, e poi – estraendo una scatola di detersivo in polvere Persil – gli ricorda che tutti rispettano la linea bianca, lei compresa. La linea bianca serve da guida sia agli uomini che alle donne, ma in maniera diversa a seconda del genere. L'uomo non è limitato da confini, mentre la donna è destinata a vivere nell'ambito domestico, cercando in prodotti per la casa come Persil le indicazioni per la vita quotidiana.

Famosissimo come detersivo autoattivante, Persil fu immesso sul mercato globale nel 1907 e continua a proclamarsi il marchio numero uno a livello mondiale di prodotti per la pulizia della casa. Nel 1955 fu il primo detersivo reclamizzato alla televisione britannica, con il famoso slogan “Persil lava più bianco”, da due attraenti giovani donne che indossavano abiti candidi e pulitissimi. Rispetto a *Always Keep to the White Line*, le donne della pubblicità del 1955 hanno la possibilità di scegliere l'immacolato vestito bianco, mentre nel filmato del 1925 l'anziana e malvestita casalinga non poteva far altro che attenersi agli standard di lavaggio offerti da Persil. Entrambe le pubblicità definiscono un concetto preciso e circoscritto di consumismo domestico, ma negli ultimi anni Persil è passato allo slogan “Sporco è bello”, che a giudizio dei responsabili dell'azienda riflette e celebra la moderna immagine dell'infanzia, degli sport e delle attività culturali e sociali, consentendo d'altra parte di raggiungere una platea di consumatori più diversificata. – SHANICE MARTIN

“Lovers Leap” and falling into the backyard of a woman hanging her laundry. She tells him off, giving him the classic housewife finger-wagging, and as she pulls out a box of Persil Washing Powder, reminds him that everyone keeps to the white line, herself included. While the white line provides guidance for both women and men, it is moderated differently according to gender. The man isn't confined by the boundaries, whereas the woman is meant to live within the domestic realm, looking towards household products such as Persil for direction in everyday life.

Famously known for its self-activating laundry detergent, Persil was introduced to the world in 1907 and continues to champion itself as the Number 1 household cleaning brand across the globe. In 1955 the product became the first detergent advertised on British television, with the famous slogan “Persil Washes Whiter”, featuring two attractive young women wearing spotless snowy-white dresses. Compared with *Always Keep to the White Line*, the women in the 1955 commercial had the option of choosing to have pristine white clothes, whereas in the 1925 ad the older housewife, dressed in her cleaning rags, has no choice but to uphold the laundry standards provided by Persil. Both commercials aimed at a circumscribed understanding of household consumerism, but in recent years Persil's slogan has become “Dirt Is Good”, which they believe reflects and celebrates the modern-day narrative of childhood, sports, and cultural and social activities, allowing them to reach a more diverse range of consumers. – SHANICE MARTIN

DAS MÄDCHEN FÜR ALLES (Het Meisje voor alles) (La ragazza tuttodfare / The Girl for Everything] (DE 1925)

REGIA/DIR, ANIM: ? COPIA/COPY: 35mm, 82 m., 4' (16 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

I padroni di casa sono afflitti da una domestica pasticciona: abiti bruciati da una maldestra stiratura, piatti rotti, la fuliggine e la polvere dei fornelli sparse per il salotto danno all'abitazione un aspetto assai trascurato. Alla fine i due licenziano l'incompetente. Dapprima si preoccupano per la mancanza di aiuto, ma poi scoprono la soluzione perfetta: l'elettricità. Fornello, ferro da stiro, aspirapolvere, stufetta portatile, asciugacapelli, bollitore e illuminazione: alimentati dall'elettricità sono facili da usare e assai più efficaci di un servitore. Grazie alla corrente elettrica tornano in casa pulizia, pace e gioia.

L'ingresso dell'elettricità nelle abitazioni urbane segnò in effetti un passo in avanti decisivo per i lavori domestici. Trasportando il carbone, sudicio e pesante, o togliendo la cenere, si rischiava di sporcare dappertutto. I nuovi apparecchi elettrici eliminavano questa difficoltà: erano facili da usare, non richiedevano molti sforzi e non producevano sudiciume o cattivi odori.

Pubblicità come queste o come quella polacca del forno elettrico pure inclusa in questa rassegna erano dirette soprattutto ai padroni di casa, ai quali suggerivano che, utilizzando apparecchi elettrici moderni, era possibile sbrigare da soli le faccende domestiche. Come dice il titolo, l'elettricità diventava “la ragazza tuttodfare”. – MICHAŁ PIEŃKOWSKI

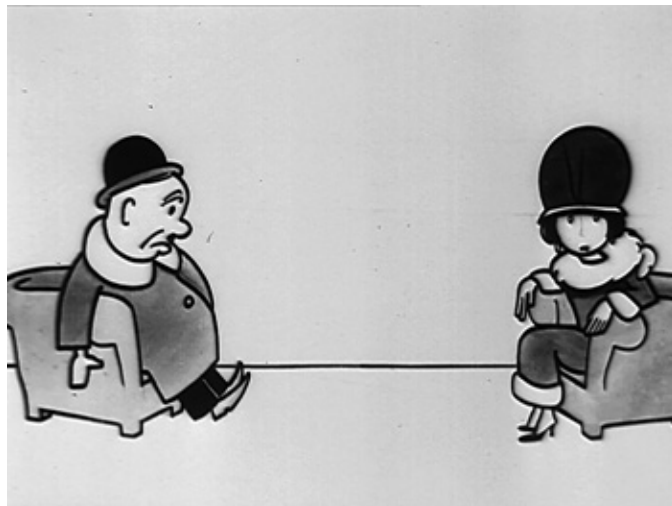
In this animated film, a couple of bourgeois apartment owners have problems with their clumsy servant: clothes burned due to poor ironing, and broken dishes, as well as soot and dust from the stove scattered in the living room, make the house look unkempt. Finally, the landlords fire the troublesome housemaid. At first, they worry about the lack of help, but then they discover the perfect solution: electricity. The electric stove, iron, vacuum cleaner, portable heater, hairdryer, kettle, and lighting are easy to use and much more effective than a domestic servant. Thanks to electricity, tidiness, peace, and joy return to the home.

The appearance of electricity in urban homes was indeed a major breakthrough in housekeeping. Carrying heavy and dirty coal or removing ashes caused a lot of dirt. The new electrical devices eliminated these difficulties: they were easy to use, did not require as much effort, and did not generate dirt or bad smells.

Advertisements like this or [Electric Oven Commercial] (Poland, 1932; also presented in this section) were aimed mainly at homeowners, suggesting that they no longer needed to hire servants because they could handle the housekeeping chores by themselves, using modern electric equipment. As the title suggests, electricity became “the girl for everything”. – MICHAŁ PIEŃKOWSKI



Das mädchen für alles, 1925. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)



Das mädchen für alles, 1925. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

THE WAY TO A CHILD'S HEART (GB 1925)

REGIA/DIR: ? SPONSOR: Ovaltine (A. Wander Ltd.). COPIA/COPY: 35mm, 246 ft., 2'30" (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Questo filmato promozionale anticipa la successiva campagna pubblicitaria della Ovaltine, imperniata su un anagramma del nome del prodotto, "Vital One". In questo cortometraggio, l'anagramma assume due significati: si riferisce al bambino come elemento centrale del film, ma anche alle fette biscottate di Ovaltine con le loro proprietà energetiche.

All'apparenza semplice e carino, il filmato solleva gravi e commoventi problemi sociali: i bambini privati della presenza del padre, le madri sole e i doveri della paternità. Costituisce quindi una modernissima riflessione sulla propria epoca. Gli anni Venti sono di solito associati all'emergere della Nuova Donna, ma naturalmente in tutto quel decennio i tradizionali legami familiari e i ruoli di genere rigidamente definiti rimasero la norma. *The Way to a Child's Heart* fa però intravedere nuovi sviluppi per quanto riguarda il vincolo matrimoniale e i metodi di educazione dei figli: descrive infatti una relazione sentimentale in termini di collaborazione, convivenza e amicizia, e rispecchia altresì un approccio al bambino meno gerarchico e più sensibile. Per conquistare il cuore dell'amata, il futuro marito adotta una strategia alquanto insolita: finge di aver cotto lui stesso le fette biscottate per lei, antepoendo ai tradizionali doveri paterni un atto più sentimentale e "materno".

La marca da lui scelta per il suo piano, Ovaltine, non è casuale. La "Ovaltine", grafia errata usata nella domanda di marchio per il Regno Unito del prodotto svizzero "Ovomaltine" era popolarissima in Gran Bretagna, ove veniva consumata dalla maggioranza dei

This advertisement foreshadows Ovaltine's subsequent publicity campaign playing on an anagram of the product name, "Vital One". In this particular commercial, the anagram has two meanings, referring both to the child as the focus of the film and to the Ovaltine rusks with their energy-giving properties.

*Innocent and cute at first glance, the ad raises such poignant social issues as fatherless children, single mothers, and the duties of fatherhood, proving to be a deeply modern reflection of its time. While the 1920s are often associated with the New Woman, traditional family ties and clear-cut gender roles of course remained standard throughout the decade. However, *The Way to a Child's Heart* hints at important new developments concerning the bonds of marriage and child-rearing methods, as it portrays a love relationship as a partnership and friendship, while reflecting a less hierarchical and more emotional approach to the child. The husband-to-be has to win over the girl's heart, choosing a rather unusual ploy: he pretends to have been baking the rusks for her, adopting not the traditional fatherly duties, but opting for a more "motherly", sensitive act.*

The brand he chooses for this, Ovaltine, is not coincidental. "Ovaltine", a misspelling of the Swiss product "Ovomaltine" in a trademark application for the United Kingdom, was a popular brand in Great Britain, consumed by the majority

membri delle classi medie e superiori. Questo filmato rispecchia quindi il mercato dei destinatari di Ovaltine e gli si rivolge direttamente. Non è un caso che il cortometraggio sia collocato in un ambiente facoltoso: il signor Brian, che indossa un abito con panciotto e un borsalino, passa davanti a un campo da tennis, mentre la giovane madre lo aspetta in una casa decoratissima, situata in un sobborgo ricco di giardini. – SHANICE MARTIN, NOEMI DAUGAARD

of the middle and upper classes. This ad thus mirrors and directly addresses Ovaltine's target market. It's no accident the commercial is set in a wealthy environment: Mr. Brian wears a 3-piece suit and a fedora and walks past a tennis court, while the young mother waits for him in a highly decorated house located in a leafy suburb.

SHANICE MARTIN, NOEMI DAUGAARD

WHAT DO YOU DO ON FRIDAY NIGHT? (GB, c.1926)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Cambridge University Varsity Dance Club. COPIA/COPY: 35mm, 126 ft., 2'05" (16 fps); did./titles: ENG.

FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Girato per conto del Varsity Dance Club dell'università di Cambridge, e destinato a essere proiettato nei cinema locali, *What Do You Do on Friday Night?* sembra rivolto soprattutto alle spettatrici, esortate a unirsi agli uomini il venerdì sera al "Rendezvous" per "divertirsi moltissimo". Il filmato coglie la vivace atmosfera di una festa degli anni Venti, alternando didascalie sontuosamente illustrate a primi piani di una indiolata jazz band e delle coppie che ballano. L'attenzione è rivolta in particolare ai musicisti, e i primi piani del banjo e del pianoforte hanno un'intensa carica di ritmo e di emozione. L'identità delle due coppie danzanti è celata; l'angolazione bassa della macchina da presa ci permette di vedere solo fino alle ginocchia. Il cinema copiava le immagini "sotto il ginocchio" che comparivano su riviste e manuali di ballo, utilizzandole in film didattici in cui insegnanti famosi illustravano le movenze corrette e gli errori che si potevano commettere sulla pista da ballo, incoraggiando gli spettatori a ripetere i passi visti al cinema.

Benché di contenuto leggero, questo spot pubblicitario amatoriale sembra anche parodiare i famosi manifesti che ritraevano Lord Kitchener e lo zio Sam nelle campagne di reclutamento della prima guerra mondiale, rivolte di solito agli uomini. Qui un livello sottostante evoca gli annunci "personali", destinati sui giornali agli uomini in cerca di donne.

In Gran Bretagna, dopo la prima guerra mondiale il cinema e i balli sociali erano le attività più diffuse nel tempo libero, e il fiorente settore delle sale da ballo – cui partecipavano insegnanti, promotori, riviste specializzate e anche la radio – si sforzava di suscitare l'interesse del pubblico, ma soprattutto delle donne. Come scrive James Nott in *Going to the Palais: A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, le sale da ballo si potevano considerare "un essenziale spazio pubblico femminile" in cui le donne potevano esercitare la propria indipendenza e individualità. Persistevano tuttavia molte convenzioni tradizionali: "Un buon cavaliere, con un'adeguata azione di controllo e di guida, dovrebbe riuscire a far adattare qualsiasi dama al proprio stile, mentre la dama perfetta è quella che si sottomette alla guida del cavaliere, buona o cattiva che sia" (George Grossmith, introduzione al manuale di A.M. Cree, *Handbook of Ball-Room Dancing*, 1920).

VIRGINIA BONILLA DURÁN, SHANICE MARTIN

Made on behalf of Cambridge University's Varsity Dance Club and designed to be screened at local cinemas, *What Do You Do on Friday Night?* seems to be primarily aimed at female spectators, who are exhorted to join the men on Friday nights at the "Rendezvous" for a "very good time". The advertisement captures the lively atmosphere of a 1920s party by alternating exclamatory artwork intertitles with close-ups of a rousing jazz band and couples dancing. The emphasis is on the musicians, with close-ups of the banjo and piano being played, providing rhythm and emotion. The identity of the two dancing couples is hidden; the camera's low angle only allows us to see up to their knees. Cinema copied the below-the-knee images of dance manuals and magazines, using it in instructional films in which famous teachers demonstrated the do's and don'ts of the dance floor, encouraging audiences to try the steps they saw in the cinema.

Though the content of this amateur publicity spot is lighthearted, it also seems to parody the famous World War I posters of Lord Kitchener and Uncle Sam, recruiting campaigns which usually targeted men. Here an underlying layer evokes newspaper "personal" ads for men seeking women.

In Britain, cinema and social dance were the most widespread leisure activities after the First World War, and the thriving dance-hall industry – which involved teachers, promoters, specialized magazines, and radio – endeavoured to get the public interested in the ballroom, especially women, who frequently were the most devoted and skilled dancers. As James Nott argues in *Going to the Palais: A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, ballrooms could be considered "a 'key' female public space", where women could exercise their independence and individuality. Yet many traditional conventions remained: "A good male dancer, by proper control and guidance, should be able to make any woman adapt herself to his style, while a perfect woman dancer is she who submits herself to the man's guidance, be it good or bad." (George Grossmith, introduction to A.M. Cree's *Handbook of Ball-Room Dancing*, 1920).

VIRGINIA BONILLA DURÁN, SHANICE MARTIN



[Reklamfilm Barnängen – Chimpansen Rakas], 1927.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Film pubblicitari Barnängen

L'azienda svedese Barnängen fu fondata a Stoccolma nel 1868, e fin dall'inizio si specializzò nella produzione di sapone e articoli cosmetici. A partire da metà degli anni Venti realizzò numerosi filmati per promuovere la propria gamma di prodotti, usando sia l'azione dal vivo che l'animazione. *Chimpansen rakas* è la pubblicità di una crema da barba, mentre *Capillo Parba* promuove due prodotti, una crema da barba e un prodotto per la crescita dei capelli destinato agli uomini. Entrambi puntano sul desiderio maschile di avere un bell'aspetto, di cui poter essere soddisfatti: è un'impostazione che si ritrova in molti altri filmati Barnängen di quel periodo.

Quest'anno la Barnängen celebra il 150esimo anniversario della sua attività come marchio di prodotti per la casa, e il 145esimo della produzione dei suoi famosi saponi, il cui motto è "naturale, protettivo, puro e sicuro".

[REKLAMFILM BARNÄNGEN – CHIMPANSEN RAKAS] [Barnängen Commercial – Lo scimpanzé rasato / A Chimpanzee Gets Shaved] (SE 1927)

REGIA/DIR: ? SPONSOR: Barnängen. COPIA/COPY: 35mm, 41 m., 2' (18 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In *Chimpansen rakas* un uomo chiede alla governante gli arnesi da barba. Sembrerebbe che egli debba usare il rasoio su se stesso, ma invece rade il suo scimpanzé domestico, che sembra godersi le coccole. Alla fine del filmato, l'uomo e la scimmia, entrambi contenti e soddisfatti, si scambiano un veloce bacio sulle labbra.

L'effetto novità dell'utilizzo di animali per vendere un prodotto destinato agli esseri umani si riscontra anche in altri cortometraggi Barnängen, come *Björnen med morteln* (L'orso con il mortaio; 1926), in cui l'attrazione principale è un orso. Data la popolarità che i numeri



[Reklamfilm Barnängen – Chimpansen Rakas], 1927.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Barnängen commercials

The Swedish company Barnängen was founded in 1868 in Stockholm, and from the beginning specialized in soap and cosmetic products. From the mid-1920s onwards, they produced several commercials to promote their offerings, using both live-action and animation. While *Chimpansen rakas* is an ad for shaving cream, *Capillo Parba* promotes two products, a shaving cream and a hair-growth serum for men. Both commercials focus on men's desire to look good and to be satisfied with their own appearance, which can be found in many other Barnängen commercials from that time.

This year Barnängen celebrates its 150th year as a household brand and the 145th year of producing their famous soaps, with their motto, "natural, caring, clean and honest".

In *Chimpansen rakas*, we see a man asking his housekeeper for his shaving implements. This implies that the man is going to use the razor on himself, but instead the man shaves his pet chimpanzee, who seems to enjoy the pampering. The commercial ends with a satisfied man and a contented monkey, who give each other a brief kiss on the lips.

The novelty effect of using an animal to sell a product meant for humans can be seen in other Barnängen commercials, such as *Björnen med morteln* (*The Bear with the Mortar*; 1926), in which



[Reklamfilm Barnängen – Reportage från Sommarens Stockholmsutställning], 1930. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

con animali riscuotevano negli spettacoli di varietà (la forma più diffusa di intrattenimento di massa in quell'epoca) è probabile che il loro inserimento in filmati pubblicitari non fosse raro (oggi, naturalmente, l'idea di radere una scimmia a scopo pubblicitario sarebbe giudicata al limite della crudeltà contro gli animali).

In questo caso la messa in scena ci offre un'interessante costellazione di protagonisti. La crema da barba è chiaramente un prodotto destinato agli uomini, ma l'azione della rasatura è effettuata su un sostituto. Se poi vediamo nella scimmia un surrogato dell'uomo, la storia si fa ancor più singolare. Il bacio finale sulle labbra tra la scimmia e l'uomo è introdotto dalle parole "Ora che sei stato rasato col sapone da barba Parba, papà ti darà un bacio!" – il che significa che la mancanza di peli è indispensabile per rendere desiderabile un uomo. Dal momento che l'unica donna presente nel filmato, la governante che prepara gli arnesi da barba, non suscita interesse, si può pensare che la nuova estetica saponetta per uomini si collochi a un puro livello di autosufficienza, completamente separato dall'esigenza di attrarre l'altro sesso. – ISABEL KREK, VERONIKA KLUBERTOVÁ



[Reklamfilm Barnängen – Reportage från Sommarens Stockholmsutställning], 1930. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

a bear is the main attraction. Given the popularity of animal acts in variety shows, the most widespread form of mass entertainment in that era, it's likely their inclusion in commercials was not uncommon (today, of course, shaving a monkey for advertising purposes would be regarded as verging upon animal cruelty). The set-up in this case leads to an interesting constellation of protagonists. While the shaving cream is clearly a product for men, the act of shaving is demonstrated on a substitute. If we then read the monkey as a surrogate for the man himself, the story becomes even more peculiar. The kiss on the lips at the end between the monkey and the man is introduced with the words, "Now that you're shaved with Parba shaving soap, Father will give you a kiss!" – which implies that hairlessness is necessary for men to be desirable. Given that the only woman in the commercial, the housekeeper who lays out the shaving materials, is not a focus of interest, this suggests that the new aesthetic bar for men is set purely at a level of self-sufficiency, divorced from the need for attracting the opposite sex. – ISABEL KREK, VERONIKA KLUBERTOVÁ

[REKLAMFILM BARNÄNGEN – REPORTAGE FRÅN SOMMARENS STOCKHOLMSUTSTÄLLNING]

[Barnängen Commercial – Reportage dall'Esibizione di Stoccolma/Report from This Summer's Stockholm Exhibition] (SE 1930)
REGIA/DIR: ? SPONSOR: Barnängen. COPIA/COPY: 35mm, 34 m., 1'40" (18 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Il tema del desiderio maschile di avere un bell'aspetto è un elemento centrale anche in questa réclame animata di alcuni prodotti per capelli Barnängen destinati agli uomini. Un'anziana coppia si reca al salone da barbiere Barnängen; la moglie aspetta fuori,

The theme of men's desire to look good is also central to this animated advertisement promoting a small selection of Barnängen hair products for men. An elderly couple make their way to Barnängen's barber shop; while the wife sits outside, a

mentre all'interno una parrucchiera prepara gli arnesi e poi effettua sul marito una modernissima rasatura meccanica. Dapprima applica sul volto del cliente il sapone Parba della Barnängen e gli rade la barba. Poi passa al cranio, spruzzando sulla pelata dell'anziano poche gocce del prodotto Capillo Barnängen; nel giro di pochi secondi la prodigiosa pozione dona al cliente una folta chioma, che viene pettinata all'indietro secondo la moda dell'epoca. (Questo stile, noto come "taglio alla Grande Gatsby", si ispirava, sembra, al consumismo sempre più intenso dell'America postbellica, quando prodotti come il rasoio elettrico avevano invaso il mercato.) A lavoro finito l'uomo torna dalla moglie, che si ritrae allarmata. Solo quando egli le chiede "Non mi riconosci?", la donna comprende che si tratta del marito, tanto era rimasta disorientata dal nuovo aspetto di lui. Egli allora addita l'insegna di Barnängen.

Si può ipotizzare che in questo caso sia la moglie la giudice della bellezza e delle acconciature del consorte: ella infatti ne esamina e analizza l'aspetto, forse paragonandolo a ideali cinematografici come Richard Arlen o George O'Brien. Rispetto al filmato pubblicitario *Chimpansen rakas* (1927), ove la domestica è una figura marginale che compare solo all'inizio, in questo film è la moglie a catalizzare l'azione, giacché è evidente che il marito si è sottoposto alla rasatura per far colpo su di lei.

VERONIKA KLUBERTOVÁ, SHANICE MARTIN

female barber gets the equipment ready and proceeds to give the husband a hyper-modern mechanical shave. First, Barnängen's Parba Soap is applied to the client's face and his beard is shaved off. Then his scalp is treated, using a few drops of Barnängen's Capillo hair product sprinkled on his bald head. Within seconds the magic potion gives the client a full head of hair, which is then slicked back according to the fashion of the time. (The style, known as "Great Gatsby Grooming", is said to have been inspired by the increased level of consumerism in post-WWI America, when products such as the electric shaver hit the market.) When his appointment is finished, the man goes back to meet his wife, who shuffles away in alarm. Only when he says "Don't you know me?" does the wife realize that it's her husband, so confused is she on how he different he looks, whereupon the husband points towards Barnängen's.

*It could be suggested that here the wife is the moderator of her husband's beauty and grooming standards, as she questions and analyses his appearance, possibly comparing him to cinematic ideals such as Richard Arlen or George O'Brien. Compared to the advertisement *Chimpansen rakas* (1927), where the female domestic is marginalized and only appears at the beginning, in this film the wife is the catalyst of the action, since it's clear her husband is getting the shave to impress her.*

VERONIKA KLUBERTOVÁ, SHANICE MARTIN

THE ROCK GARDEN (GB, c.1928)

REGIA/DIR: ? SPONSOR: Krusto Pastry Maker (J. & J. Colman). PROD: Publicity Films. COPIA/COPY: 35mm, 430 ft., 4'50" (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Divertente filmato pubblicitario dedicato a Krusto Pastry Maker, un prodotto per la preparazione di dolci: una casalinga di elevata classe sociale cerca di compiacere il marito offrendogli dolci fatti in casa, ma fallisce nell'impresa, poiché i risultati dei suoi sforzi sono invariabilmente duri come i ciottoli del giardino roccioso di lui. Solo con i "suggerimenti e ricette" della miscela pronta all'uso Krusto, ella riesce a confezionare meravigliose delizie, per la felicità del marito e del cane di casa.

Il filmato riprende il pregiudizio delle donne incapaci di cucinare o adoperare un forno, ma lo modifica gradevolmente poiché il marito non si stanca di incoraggiare gli sforzi culinari della moglie (ne fa persino un nuovo hobby) venendo alla fine ricompensato. Nel finale il marchio compare ancora una volta in primo piano, accompagnato dalle parole "Preparato con Krusto!... ora non ci saranno più ciottoli per il giardino roccioso!" Benché lo slogan ne esaltasse la rapidità e facilità di utilizzo – "Krusto Pastry Maker. Mescolate con acqua e infornate, non serve altro!" – negli anni Trenta il prodotto si rivelò un fallimento commerciale per la ditta J. & J. Colman (famosa soprattutto per la mostarda). Krusto è tuttavia un tipico esempio della diffusione dei cibi pronti negli anni Venti, quando, insieme a una gamma di apparecchiature da cucina, divennero più facilmente

The Rock Garden is an amusing advertisement for the baking product Krusto Pastry Maker, in which an upper-class housewife tries to please her husband with home-baked treats, but fails when everything turns out hard enough for the husband's rock garden. Only with the "hints & recipes" of the ready-mix Krusto is she finally able to bake wonderful delights, making her husband and the family dog happy after all.

The commercial refers to the stigma of women who are not able to cook or bake, giving it a charming twist in which the husband never stops encouraging her efforts in the kitchen – even turning it into a new hobby – thereby getting his reward. In the finale, the trademark appears for the last time in a close-up, saying "Made with Krusto!... there'll be no more rocks for the rock garden now!" Notwithstanding the brand's slogan trumpeting its quick and easy handling – "Krusto Pastry Maker. Mix with water & bake, that's all!" – the product turned out to be a commercial failure for J. & J. Colman (most famous for its mustard) later in the 1930s. Nevertheless, Krusto is emblematic of the increase in convenience foods in the 1920s, when products such as

disponibili gli alimenti in scatola. Queste innovazioni accompagnano i mutamenti della società: un numero sempre maggiore di donne lavorava fuori casa, e i cibi pronti contribuivano ad abbreviare i tempi di preparazione, rendendo quindi più facile conciliare i lavori domestici e un'occupazione retribuita. *The Rock Garden*, tuttavia, descrive un caso particolare: la casalinga della buona società ha bisogno di Krusto non per passare meno tempo in cucina (ha una domestica), ma per garantire l'esito positivo del proprio passatempo. – OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

tinned comestibles became more readily available, along with a range of kitchen helpers. These innovations accompanied societal changes: as more women were working outside the home, convenience foods helped reduce preparation times, making it easier to balance housework and a paid job. The Rock Garden, however, depicts a special case: the upper-class housewife needs Krusto not to reduce her time in the kitchen (she has a maid), but to make sure her pastime is successful. – OLIVIA KRISTINA STUTZ, NOEMI DAUGAARD

[REKLAMA PIECYKÓW DO PIECZENIA] [Réclame di un forno elettrico/Electric Oven Commercial] (PL 1932?)

REGIA/DIR.: ? SPONSOR: Halis. COPIA/COPY: 35mm, 60 m., 2'39" (20 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa.

Il padrone di casa aspetta la cena. È fortemente irritato perché la moglie è andata in giro in auto con un'amica, mentre lui è solo in casa: di sicuro dovrà aspettare a lungo prima che lei rientri e prepari da mangiare. Colpo di scena: la cena è pronta immediatamente dopo il ritorno della moglie. Com'è possibile? Questo è solo uno dei miracoli che si possono fare con un forno elettrico acquistato da Halis!

Se è vero che l'illuminazione stradale, gli ascensori e i trasporti pubblici alimentati dall'energia elettrica erano servizi urbani comuni già all'inizio del Novecento, l'elettricità fece irruzione nella vita domestica dopo la prima guerra mondiale, alterando radicalmente le abitudini quotidiane e la gestione del tempo. Apparecchiature elettriche innovative come ferri da stiro, aspirapolvere, tostapane e forni promettevano di alleviare il carico di lavoro delle donne moderne, che costituivano allora una quota significativa della forza lavoro ma erano ancora responsabili delle faccende domestiche e della cucina.

Il film presenta un maschio infantile, occupato a mangiare, fumare e leggere il giornale, totalmente dipendente dalla moglie, che è invece vitale e attiva e ha imparato a padroneggiare i congegni tecnologici della vita moderna (per esempio elettrodomestici e automobili), oltre ai propri programmi giornalieri. Questa donna potrebbe essere l'antenata della nostra ideale (benché stressata) superdonna contemporanea: indipendente e dinamica, e contemporaneamente bella e soccorrevole, non perde mai il sorriso.

Halis era in origine una piccola azienda polacca dedita alla produzione di stufe in ceramica. Questo filmato promozionale dimostra che successivamente aveva allargato la propria gamma a stufe e forni elettrici. Non conosciamo il regista e il titolo originale del film, che è comunque uno dei più antichi cortometraggi pubblicitari polacchi. Dal punto di vista dello stile è un esempio unico, poiché quasi tutti gli altri filmati pubblicitari polacchi di quest'epoca, a noi pervenuti, assomigliano piuttosto a manifesti animati e sono privi di qualsiasi trama. – MICHAŁ PIEŃKOWSKI, VIRGINIA BONILLA DURÁN

The master of the house is waiting for dinner. He's angry because his wife is having a jolly time driving about with her friend while he sits home alone, and undoubtedly he'll have to wait a long time before she's back to prepare the meal. Surprisingly, dinner is ready immediately after her return. How is this possible? Just one of the miracles you can perform by using an electric oven purchased from Halis!

While it's true that street lighting, elevators, and public transportation powered by electricity were already common urban conveniences in the early 20th century, electricity burst into domestic life after World War I, drastically changing daily routines and time administration. Innovative electric appliances such as irons, vacuum cleaners, toasters, and ovens promised to alleviate the workload of modern women, then a significant part of the workforce but still responsible for housekeeping and food preparation.

[Reklama piecyków do pieczenia] depicts a childish male character focused on eating, smoking, and reading the newspaper, who depends entirely on his wife, a vital and active character who's mastered the technological devices of modern life (e. g., electrical appliances and cars), as well as her own schedule. This woman might be the ancestor of our ideal (though stressed) contemporary superwoman: she is independent and dynamic but also beautiful and supportive, without ever losing her smile.

Halis was originally a small factory in Poland producing ceramic stoves. This commercial shows that later they also offered electric heaters and ovens. Although the director and original title of the film remain unknown, this is one of the earliest existing Polish commercials. In terms of style it is unique, as most of the other surviving Polish commercials of this period are more like animated posters, without a storyline. – MICHAŁ PIEŃKOWSKI, VIRGINIA BONILLA DURÁN

SCHALL UND RAUCH [Suono e fumo/Sound and Smoke] (DE 1933)

REGIA/DIR: Hans Fischerkoesen. SPONSOR: Muratti Ariston Zigaretten. PROD: Fischerkösen-Film der Ufa. COPIA/COPY: 35mm, 60 m., 2'11" (24 fps), sd.; did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DIF - Deutsches Filminstitut, Frankfurt-am-Main.

In *Schall und Rauch*, il regista Hans Fischerkoesen (1896-1973) sfrutta l'azione dal vivo e l'animazione per separare nella trama la realtà dalla fantasia. Vediamo prima le mani di una donna che suona il piano, poi un uomo dolcemente assorto che, seduto in poltrona, fuma e ascolta musica; la seconda metà ricrea le fantasticherie dell'uomo, incarnate dalle volute di fumo che si trasformano in effimere figure di ballerine, ottenute da Fischerkoesen disponendo accuratamente sabbia bianca su fogli di carta velour nera (in un filmato pubblicitario successivo, *Sichtbare Gedanken* del 1933, Fischerkoesen riprende la stessa idea: mentre due raffinati gentiluomini giocano a scacchi, il fumo delle sigarette assume le sembianze di un genio, di sesso maschile, che suggerisce le mosse migliori).

In *Schall und Rauch*, Fischerkoesen ritrae due tipologie di danzatrici: una ballerina in tutù classico e una che balla il valzer facendo volteggiare la gonna. Entrambe rappresentano uno stereotipo femminile abitualmente legato a idee di bellezza, leggerezza e grazia. Qui le ballerine sono uno spettacolo meramente visivo, e il loro corpo è fatto solo di fumo e fantasie maschili.

Schall und Rauch segna l'inizio di una vasta campagna pubblicitaria cinematografica della fabbrica di sigarette Muratti. Famosa per le sue sigarette di lusso che facevano leva su un immaginario orientale, la Muratti cercava ora di conferire al proprio marchio un'attrattiva più popolare, trasformando l'antico e pittoresco design in più semplici blocchi colorati rossi e blu e scritte a lettere d'oro. L'ambiziosa campagna comprendeva un nuovo disegno dei pacchetti, manifesti, pubblicità sui giornali e filmati promozionali sonori e a colori, realizzati da artisti di primo piano come Wolfgang Kaskeline e Oskar Fischinger. Trasformando una scena realistica in una sequenza di animazione, Fischerkoesen getta le basi dei successivi filmati della campagna, radicali e astratti.

Fischerkoesen realizzò quasi esclusivamente cortometraggi pubblicitari, spesso in collaborazione con Julius Pinschewer e poi con l'Ufa; prima della seconda guerra mondiale e durante il conflitto, tuttavia, girò anche alcuni *Kulturfilme*, film didattici militari, e i suoi tre unici cortometraggi animati. Nel fondamentale articolo su Fischerkoesen pubblicato nel 1992 su *Animation Journal*, lo storico William Moritz osserva che il regista era riuscito a dimostrare, sotto il profilo estetico, come "gli uomini di saldi principi possano resistere sovvertendo in maniera sottile i comandi e i pregiudizi del tiranno". Fatto prigioniero dall'Armata rossa, Fischerkoesen riparò nel 1948 in Germania occidentale, ove si riaffermò come figura di primo piano nel settore della pubblicità, realizzando circa 30 filmati promozionali all'anno. — SEBASTIAN KÖTHE, VIRGINIA BONILLA DURÁN

In *Schall und Rauch*, director Hans Fischerkoesen (1896-1973) makes use of live-action and animation to separate the story into reality and fantasy. First we see a woman's hands playing piano, then cut to a man absorbed in his own pleasure, sitting in an armchair smoking and listening to music, while the film's second half is devoted to recreating the man's reverie, embodied by billowing smoke turning into ephemeral figures of female dancers, achieved by Fischerkoesen by carefully arranging white sand on black velour paper. (In his later advertisement *Sichtbare Gedanken*, 1933, Fischerkoesen repeated the same idea: while two refined men play chess, their cigarette smoke morphs into a male genie who indicates the best moves.)

Fischerkoesen depicts two types of female dancers in *Schall und Rauch*: a ballerina in a classical tutu, and a waltz dancer waving her flowing skirt, each a stereotype of femininity commonly related to beauty, lightness, and grace. Here the ballerinas are merely a visual spectacle, their bodies made of male fantasy and smoke.

Schall und Rauch marked the start of a large film advertising campaign by the cigarette company Muratti. Famous for producing luxury cigarettes drawing on orientalist imagery, Muratti aimed to give their brand a more popular appeal, transforming the old picturesque design to simplified red and blue blocks of colour and gold lettering. The ambitious campaign employed new pack designs, posters, and newspaper ads, as well as film commercials in colour and sound by leading artists such as Wolfgang Kaskeline and Oskar Fischinger. By transforming a realistic scene into an animation sequence, Fischerkoesen laid the groundwork for the campaign's subsequent radical, abstract commercials.

Fischerkoesen produced commercials almost exclusively, often in collaboration with Julius Pinschewer and later Ufa, though before and during World War II he also made *Kulturfilme*, military educational films, and his only three animated short films. Historian William Moritz, in his seminal 1992 article on Fischerkoesen in *Animation Journal*, observed that the director demonstrated aesthetically that "men of principle may resist by subverting, with subtlety, the rules and prejudices of the tyrant". After imprisonment by the Red Army, in 1948 Fischerkoesen fled to West Germany, where he again became a leading advertiser, producing around 30 commercials per year. — SEBASTIAN KÖTHE, VIRGINIA BONILLA DURÁN



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

Programma a cura di / Programme curated by Paolo Cherchi Usai

La serie “Il canone rivisitato” festeggia il suo decimo compleanno alle Giornate con alcuni fra i titoli più leggendari nella storia del cinema muto, dalla dirompente satira di *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* a firma di Lev Kuleshov al thriller psicologico di Victor Sjöström, *Il carretto fantasma*; la loro presenza al festival di quest’anno offre un’occasione per riflettere sui motivi più profondi alla base dell’inaugurazione della retrospettiva nell’ormai lontano 2009.

Poco dopo la sua nascita, la storia del cinema mostrò uno speciale interesse a istituire un pantheon delle sue opere più importanti. *Quo Vadis?* e *Nascita di una nazione* furono fra i primi film “canonici”, pietre di paragone per tutti gli altri film a venire. Storici e giornalisti cinematografici trovarono diversi modi di far flirtare il cinema con la posterità. Il canone “nazionale”, ad esempio, comprendeva film riconosciuti in quanto classici nell’ambito di una specifica comunità geografica: *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene per la Germania, *Cabiria* per l’Italia, *Il carretto fantasma* per la Svezia, e così via. Il canone “autoriale” scaturì dalla reputazione di alcuni registi: i loro film erano “canonici” per procura, in virtù delle personalità di chi li aveva creati (da questo punto di vista, quasi tutti i film di D.W. Griffith meritavano un’attenzione speciale). C’era poi un canone “temporaneo”, composto dalle pellicole più acclamate da critica e pubblico all’indomani della loro uscita, come si può vedere dai tanti libri dedicati ai “migliori film” usciti in un certo anno o in una certa stagione.

L’avvento del sonoro scatenò una terza fase nella storiografia del cinema per *force majeure*: poiché il cinema muto non esisteva più, il suo necrologio richiedeva una lista di nomi, tendenze e oggetti di devozione adatti alla bisogna. Emersero così altri tipi di canone: le opere dei

The “Canon Revisited” series celebrates its 10th installment at the Giornate with some of the most iconic titles of silent cinema, ranging from Lev Kuleshov’s exhilarating satire The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks to Victor Sjöström’s sublime psychological thriller The Phantom Carriage; their inclusion in this year’s festival offers an opportunity to remind our audience of the strategic reasons behind the inception of this program in 2009.

A peculiar manifestation of early film historiography was its desire to establish a pantheon of its most important works. Quo Vadis? and The Birth of a Nation were among the first entries of a “film canon,” measuring sticks for all the other films to come. Historians and journalists found several ways to make cinema flirt with posterity. The “national” canon included films recognized as classics within a specific territorial community: Robert Wiene’s Das Cabinet des Dr. Caligari for Germany, Cabiria for Italy, The Phantom Carriage for Sweden, and so on. The “auteurist” canon stemmed from the reputation of individual directors; their films were “canonical” by proxy, because of the names attached to them (in this respect, almost any film by D.W. Griffith deserved special attention). There was also a “temporary” canon, consisting of films widely acclaimed in the months immediately following their release, as shown in books dedicated to the “best pictures” of a given year or season.

The advent of sound triggered a third phase in film historiography by force majeure: as silent cinema no longer existed, its obituary required a suitable list of names, tendencies, and objects of devotion. Other types of film “canon” emerged: notable works by

pionieri del cinema, catalogate in gruppi reali o immaginari (la “scuola di Brighton” in Gran Bretagna, l’espressionismo tedesco, la dicotomia fra il realismo dei Lumière e i trucchi di Méliès). Titoli, nomi ed etichette rimbalarono così da una storia all’altra, con emendamenti ed errori sedimentati con il passare del tempo.

Alcune storie del cinema pubblicate nei successivi decenni sono anch’esse “canoniche”: quelle di Benjamin Hampton negli Stati Uniti, Jean Mitry, Maurice Bardèche and Robert Brasillach in Francia, Rachael Low e John Barnes in Gran Bretagna, Roberto Paoletta in Italia, Jerzy Toeplitz in Polonia, Ulrich Gregor ed Enno Patalas in Germania sono solo alcune fra i classici nella letteratura sull’argomento. Svelta su tutte l’*Histoire générale du cinéma*, pubblicata da Georges Sadoul fra il 1946 e il 1975; molti storici hanno superato il maestro nell’analisi di questo o quell’argomento, ma nessuna storia generale del cinema muto ha mai superato la sua monumentale opera.

A conti fatti, “Il Canone Rivisitato” vuole essere un indiretto omaggio a questi e ad altri illustri predecessori. La nostra retrospettiva è anche un modo per ricordare a tutti noi che i grandi film dell’epoca muta dovrebbero essere visti non solo perché sono stati “restaurati” per l’ennesima volta: è necessario lasciarli “parlare” a nuove generazioni di spettatori il più spesso possibile, molto tempo dopo la loro “prima” nei festival specializzati, vale a dire molto tempo dopo la loro resurrezione nelle cineteche, resa possibile con le conoscenze e le risorse disponibili a quell’epoca. La storia del cinema è fatta anche di questo. – PAOLO CHERCHI USAI

“pioneers” of cinema, categorized according to real or imaginary groupings (the “Brighton School” in Great Britain, German Expressionism, the dichotomy between the Lumières’ realism and the tricks of Méliès). Titles, names, and labels were repeated from one history to another, with corrections and mistakes added or perpetuated from time to time.

Some histories of cinema published in the following decades also qualify as “canonical”: those by Benjamin Hampton in the United States, Jean Mitry, Maurice Bardèche and Robert Brasillach in France, Rachael Low and John Barnes in Great Britain, Roberto Paoletta in Italy, Jerzy Toeplitz in Poland, and Ulrich Gregor and Enno Patalas in Germany are among the classics in the field. The towering achievement emerged between 1946 and 1975, with the publication of *Histoire générale du cinéma* by Georges Sadoul. Many historians have improved upon Sadoul in terms of individual topics, but no general history of silent cinema has yet surpassed this monumental work.

All in all, the “Canon Revisited” is an indirect tribute to these and other predecessors in our endeavor. It is also a reminder that great silent films should be presented not just because they have been newly “restored”: they should be allowed to speak to new audiences as often as possible, long after their archival premieres; that is, long after collecting institutions managed to preserve them with the technologies and the resources available in their time. That, too, is part of film history. – PAOLO CHERCHI USAI

ASSUNTA SPINA (IT 1915)

REGIA/DIR: Gustavo Serena, [Francesca Bertini]. SCEN: Gustavo Serena, Francesca Bertini; dal dramma omonimo di/based on the drama by Salvatore Di Giacomo (1909). PHOTOG: Alberto Carta. SCG/DES: Alfredo Manzi. CAST: Francesca Bertini (*Assunta Spina*), Gustavo Serena (*Michele Boccadifuoco*), Carlo Benetti (*Don Federigo Funelli*), Alberto Albertini (*Raffaele*), Antonio Cruicchi (*padre di Assunta/Assunta’s father*), Amelia Cipriani (*Peppina*), Alberto Collo (*una guardia/a guard*). PROD: Giuseppe Barattolo, Caesar-Film, Roma. RIPRESE/FILMED: autunno/fall 1914, Napoli. V.C./CENSOR DATE: 29.05.1915 (n. 9173). PREMIÈRE (ROMA): 28.10.1915. COPIA/COPY: DCP, 67' (da/from 35mm, 1368 m. [orig. 1690 m.], 18 fps, col. [imbibito e virato/tinted & toned]); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito dal vivo da/Score composed and performed live by John T. La Barbera (chitarra/guitar), con/with Carlo Aonzo (mandolino/mandolin).

DCP realizzato a partire dall’internegativo della versione restaurata in fotochimico nel 1993 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata. / DCP produced by the Cineteca di Bologna at the Immagine Ritrovata laboratory from the internegative of the version restored photochemically in 1993.

“Memorable. Che si deve ricordare, che è degno di memoria per l’eccezionalità, la straordinarietà.” (F. Sabatini, V. Coletti, *Dizionario della lingua italiana*, 2012, ad vocem)

Assunta Spina è un film memorabile, il lemma lo definisce esattamente. È un film “degnò di memoria” in quanto miglior esemplare superstita di una esigua, ma significativa serie di film, realizzati a metà degli anni Dieci e derivati dal repertorio drammatico verista di fine Ottocento e inizio Novecento. Con *Sperduti nel buio* (Morgana Film, 1914) e *A San Francisco* (Caesar Film, 1915), purtroppo, ambedue dispersi, *Assunta*

“Memorable. Worth remembering or easily remembered, because of being exceptional or extraordinary.” This definition from the 2012 Sansoni Italian dictionary is correct: *Assunta Spina* is a memorable film; the dictionary entry describes it exactly.

Assunta Spina is “worth remembering” as the best surviving example of a small but significant series of films shot in the mid-1910s and drawn from the verismo repertory of late 19th and early 20th century drama. Together with *Sperduti nel buio* (Morgana Films, 1914) and *A San Francisco* (Caesar-Film, 1915), unfortunately both lost, *Assunta*

Spina contribuisce in maniera determinante a inaugurare quella vocazione realista che sarà una delle cifre essenziali del successivo cinema italiano.

Al tempo, è un film “straordinario”, fuori dall’ordinario rispetto ai canoni di una cinematografia nazionale coeva, per lo più, votata alle trame storico-mitologico e ai drammi passionali di ispirazione decadentista.

Tratto dall’opera omonima di Salvatore Di Giacomo, *Assunta Spina* fissa sullo schermo le contraddizioni di una città, Napoli, che assume, di fatto, al ruolo di co-protagonista del film. Da un lato, le vedute da cartolina degli scorci pittoreschi – Posillipo, Marechiaro, il Golfo – si contrappongono alle riprese “dal vero”, girate nei vicoli angusti, nelle piazze e nei mercati dei rioni popolari; dall’altro, la macchina da presa restituisce appieno la passionalità dei suoi abitanti, i cui sentimenti – nobili o abietti che siano – possono rivelarsi talmente travolgenti da innescare l’oltraggio, l’omicidio, la tragedia. La forza e la verità con cui Napoli e il suo popolo si svelano alla macchina da presa si devono, in gran parte, al contributo di Francesca Bertini. All’avvio delle riprese, nel 1914, l’attrice partenopea è ormai una diva affermata. Giovanissima, ha debuttato, interpretando una delle stiratrici, nella prima rappresentazione di *Assunta Spina*, allestita, nel 1909, al teatro Nuovo di Napoli. Quando il produttore Giuseppe Barattolo le propone la parte da protagonista nella riduzione cinematografica del testo di Di Giacomo, la Bertini accetta, a condizione che le venga affidata anche la direzione delle riprese. Come rivendicato dalla stessa attrice e certificato da Gustavo Serena, co-protagonista e formalmente accreditato quale direttore artistico del film, Francesca Bertini ha effettivamente un ruolo decisivo nella messa in scena di *Assunta Spina*: l’attrice collabora alla stesura della sceneggiatura, concorre all’individuazione delle *location* più idonee e, coadiuvata dal fidato operatore Alberto Carta, non disdegna di azionare la macchina da presa, quando le esigenze di copione lo consentono.

Ebbe a dire Francesca, molti anni dopo, a proposito del film: “Era tutto vero ... C’era molta verità in questo film. Tutto era autentico.” Più che dalle movenze impacciate dei figuranti arruolati in strada o dalle inquadrature senza artifici con cui vengono ripresi gli interni disadorni dei “bassi” e le strade affollate della città, la verità che emerge prepotentemente dallo schermo scaturisce dagli sguardi, dai gesti, dall’espressività della Bertini. Con una recitazione, di volta in volta, veemente o interiorizzata, a tratti, stilizzata, ma, sempre e comunque, intimamente sofferta, l’attrice sovverte lo statuto interpretativo, enfatico e barocco, da *femme fatale*, che aveva, fino allora, caratterizzato le prime donne del cinema italiano. Alle tende di broccato a cui le dive si avvinghiano, svenevoli e lascive, Assunta oppone uno scialle bianco, amuleto apotropaico, che la protagonista utilizza, alla bisogna, come scudo o come spada e che, non a caso, svanirà dalle sue spalle all’atto conclusivo della tragedia, lasciandola, sola e indifesa, in balia di un destino impietoso. – GIOVANNI LASI

Spina made a significant contribution in launching the vocation for realism that was to be one of the essential hallmarks of subsequent Italian cinema.

At the same time, it is an “extraordinary” film, out of the ordinary with respect to the canon of Italian filmmaking at that period, which was largely devoted to historical and mythological stories, and dramas of passion inspired by the Decadentismo movement of the late 19th century.

Based on the play by Salvatore Di Giacomo, *Assunta Spina* brings to the screen the contradictory natures of a city – Naples – making it one of the leading characters. On the one hand, picture-postcard views of the city’s best-known sights – Posillipo, Marechiaro, the Bay – are contrasted with scenes “from life”, filmed in the narrow alleys, piazzas, and markets of the city’s working-class neighbourhoods; on the other, the camera fully conveys the passionate nature of its inhabitants, whose emotions – whether noble or base – can be so overpowering as to trigger abuse, murder, and tragedy.

The driving force and truth with which Naples and its people reveal themselves to the camera are due in large part to the contribution of Francesca Bertini. By the time shooting began in 1914, the Neapolitan actress was already an established diva. She made her debut very young, playing one of the laundry workers in the first performance of *Assunta Spina*, staged in 1909 at the Teatro Nuovo in Naples. When film producer Giuseppe Barattolo offered her the lead in the screen adaptation, Bertini accepted, on condition that she would also be entrusted with control of the filming. As claimed by the actress herself, and verified by Gustavo Serena, her co-star and himself officially credited as the film’s “direttore artistico”, Francesca Bertini effectively played a decisive part in the mise-en-scène of *Assunta Spina*, collaborating on the drafting of the screenplay and participating in the scouting and identification of the most appropriate locations. In addition, assisted by her trusty cameraman Alberto Carta, she was not averse to operating the camera when the script didn’t require her to be in front of it.

Many years later Bertini said of the film: “It was all true... There was a lot of truth in this film. Everything was authentic...” Beyond what comes from the self-conscious movements of the extras in the street scenes, or the artifice-free shots of the simple slum interiors and crowded streets of the city, the truth that emerges so forcefully from the screen springs from the looks, gestures, and expressiveness of Bertini. With her performance, by turns passionate or internalized, at times stylized, but nonetheless and always deeply felt, Bertini subverts the grandiloquent, Baroque rules of acting the *femme fatale* which had until then characterized the prima donnas of Italian cinema. Instead of the drapes of brocade that languorous, wanton divas usually wrap around themselves, Assunta wears a simple white shawl, like a good-luck charm to ward off evil, which she uses as the need arises either as a shield or weapon, and which not by chance will disappear from her shoulders in the final act of the tragedy, leaving her alone and unprotected, at the mercy of pitiless fate. – GIOVANNI LASI

L'ATLANTIDE (IT: *Atlantide*; US: *Missing Husbands*) (FR 1921)

REGIA/DIR: Jacques Feyder. SCEN: Jacques Feyder, dal romanzo di/based on the novel by Pierre Benoît (1919). PHOTOG: Georges Specht, Amédée Morin. SCG/DES, COST: Manuel Orazi. CAST: Stacia Napierkowska (*Antinée*), Jean Angelo (*capitano/Capitaine Morhange*), Georges Melchior (*luogotenente/Lieutenant de Saint-Avit*), Marie-Louise Iribe (*Tanit-Zerga*), André Roanne (*luogotenente/Lieutenant Massard*), René Lorsa (*luogotenente/Lieutenant Ferrières*), Génica Missirio (*capitano/Capitaine Aymard*), Abd-el-Kader Ben-Ali (*Cegheir-ben-Cheik*), Mohamed Ben Noui (*Bou-Djema*), Paul Franceschi (*archivista/archivist*). PROD: Société Générale pour le Développement National et Commercial de la Cinématographie. DIST: Établissements Louis Aubert. RIPRESE/FILMED: 1920. PREMIÈRE: 04.06/1921 (Gaumont-Palace, Paris). COPIA/COPY: DCP, 176' (da/from 35mm: col., tinted/*imbibito*); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris. Restauro/Restoration: digital (4K); Lobster Films, con/with CNC, Cinémathèque française, EYE Filmmuseum.

L'*Atlantide* di Jacques Feyder fu salutato come una rivelazione al momento della sua uscita a Parigi nel giugno 1921. L'esotico romanzo del 1919 di Pierre Benoît sulle misteriose avventure di Morhange e Saint-Avit – due legionari che si sono imbattuti nel regno perduto di Atlantis, nel cuore del Sahara, e subiscono l'incantesimo della sua femme fatale Antinea – era stato un travolgente bestseller in libreria. Quella di Feyder fu un'audace scommessa per il suo primo film di grande respiro: bisognava girarlo in luoghi reali.

La pubblicità al film descrisse Feyder come "l'uomo che ha osato". Il regista e la sua troupe intrapresero una perigliosa lavorazione di ben otto mesi in Algeria, fra i Tuareg del Sahara e sulle montagne di Ahaggar (Hoggar); le scene di interni furono realizzate sotto un enorme tendone nei dintorni di Algeri. Le sontuose scenografie e i magnifici costumi del mondo di Antinea erano a firma di Manuel Orazi, rinomato illustratore, gioielliere e disegnatore di poster in stile *art nouveau* (anche i magnifici manifesti del film sono opera sua). Ne scaturì uno dei più costosi film francesi dell'epoca, ma anche un successo strepitoso: il film fu proiettato per un anno intero a Parigi, rivelando un intero mondo ai suoi ammaliati spettatori. Louis Delluc ebbe ragione nell'osservare che il vero protagonista del film, già dalle prime inquadrature, era il deserto stesso. La narrazione di *L'Atlantide* procede con un ritmo sognante, dal lento e implacabile incanto, che esalta il fascino e il mistero del deserto con il suo sole cocente, le sue dune tormentate dal vento, la solitudine delle sue sterminate distese. Questa storia d'amore così intrisa di atmosfera elevò Feyder al rango dei maggiori registi francesi. La sua lunga e rinomata carriera proseguì con classici quali *Visages d'enfants*, *Thérèse Raquin* (purtroppo andato perduto), *The Kiss* con Greta Garbo, *Le Grand Jeu*, *Pension Mimosas*, e *La Kermesse héroïque*.

La seducente e crudele Antinea – il personaggio tratteggiato da Benoît ricorda chiaramente quello di Ayesha nel romanzo *She* di H. Rider Haggard, 1887 (una recensione in cui si citarono svariati passaggi che potevano essere stati copiati da quel libro indusse Benoît a intentare causa in tribunale, senza successo) – è interpretata da Stacia Napierkowska, celebre ballerina dell'Opéra Comique e del Folies-Bergère, che era entrata nel mondo del cinema nel 1909. Con lo sguardo di oggi, Napierkowska appare alquanto inadatta al ruolo. Era stata scelta da Feyder come soluzione di ripiego; a quanto pare, lui avrebbe preferito Musidora. Gli altri interpreti sono invece impeccabili, soprattutto Jean Angelo (memorabile nel film di Jean Epstein *Les Aventures de Robert Macaire*, 1923, e in *Monte-Cristo* di Henri Fescourt,

Jacques Feyder's L'Atlantide was heralded as a revelation when it was released in Paris in June 1921. Pierre Benoît's exotic 1919 novel, about the mysterious adventures of Morhange and Saint-Avit, two French legionnaires who come across the lost kingdom of Atlantis in the heart of the Sahara, and fall under the spell of its femme fatale queen Antinée, had been a runaway best-seller. For his first major film, Feyder took a gamble; nothing but the real locations would do.

The film's publicity referred to Feyder as "the man who dared". He and his cast and crew went on a grueling 8-month shoot in Algeria, on location among the Touaregs in the Sahara and the Ahaggar (Hoggar) Mountains, with interiors filmed in a huge improvised tent studio outside Algiers. The lavish sets and costumes for Antinée's world were by Manuel Orazi, a noted art nouveau illustrator, jewelry designer, and poster artist (he also designed the film's striking posters). It ended up being one of the most expensive French films to date, but the stunning result was a smash hit, which ran for a year in Paris and opened up a whole new world to fascinated cinemagoers. Louis Delluc rightly observed that the real star of the film, from the very opening shots, was the desert itself. L'Atlantide unwinds at a leisurely pace, relentlessly weaving its spell, bringing the romance and mystery of the desert alive, with its blazing sun, rippling sand dunes, and the solitude of its vast expanses.

This atmospheric romance firmly placed Feyder among the ranks of France's leading directors. He went on to a long and distinguished career, directing such classics as Visages d'enfants, Thérèse Raquin (unfortunately now a lost film), Garbo's The Kiss, Le Grand Jeu, Pension Mimosas, and La Kermesse héroïque.

The seductive, heartless Antinée – Benoît's literary creation was distinctly reminiscent of Ayesha in H. Rider Haggard's 1887 novel She (a book review detailing various instances of possible plagiarism led Benoît to go to court and sue for libel, a case that he lost) – is played by Stacia Napierkowska, a famous dancer from the Paris Opéra Comique and the Folies-Bergère who had entered films in 1909. Today, Napierkowska seems miscast. She was Feyder's second choice; he reportedly originally wanted Musidora. The rest of the cast is impeccable, especially Jean Angelo (memorable in Jean Epstein's Les Aventures de Robert Macaire, 1923, and Henri Fescourt's Monte-Cristo, 1929) as



L'Atlantide, 1921: Stacia Napierkowska.
(Lobster Films, Paris)

L'Atlantide, 1921: Stacia Napierkowska.
(Lobster Films, Paris)

1929) nel ruolo dello sventurato Morhange, e Georges Melchior in quello del tormentato Saint-Avit.

L'esotica vicenda di *L'Atlantide* continuò a esercitare una profonda risonanza negli anni a venire, ispirando numerose storie sulla Legione Straniera, a partire dal romanzo di P. C. Wren *Beau Geste* (1925) e contribuendo a lanciare – all'indomani della Grande Guerra – un'autentica moda di orientalismo e passione sotto le stelle del deserto; ne è esempio eloquente *The Sheik* di Edith M. Hull (1919, ristampato nel

the ill-fated Morhange and Georges Melchior as the haunted Saint-Avit.

L'Atlantide's exotic story continued to weave its spell for years afterwards, inspiring numerous Foreign Legion tales, led by P.C. Wren's novel Beau Geste (1925), and contributing to the unleashing of a post-war surge of Orientalism and passion under desert stars, exemplified by Edith M. Hull's The Sheik (1919, new edition 1921), a purple-prose best-seller in the Elinor

1921), un mordace bestseller di incredibile successo che rese immortale Rodolfo Valentino per generazioni di spettatori nella riduzione cinematografica del romanzo. Quanto alla rivelazione in *L'Atlantide* dello splendore visivo del deserto, nulla di simile fu mai più visto sullo schermo fino all'epico Cinemascope di David Lean in *Lawrence of Arabia* (1962).

Il film di Feyder fu rifatto da G.W. Pabst nel 1932 in tre versioni sonore: francese (*L'Atlantide*), tedesca (*Die Herrin von Atlantis*), e inglese (*The Mistress of Atlantis*), tutte dominate da Brigitte Helm nel ruolo della perfida regina. Altri adattamenti per il grande schermo includono *Siren of Atlantis* (Gregg G. Tallas, 1949, co-diretto da Arthur D. Ripley e John Brahm, entrambi non accreditati), con Maria Montez nel ruolo di Antinea, e un film televisivo del 1972 diretto da Jean Kerchbron, con Ludmila Tcherina (quella di *Scarpette Rosse*) come protagonista. Una co-produzione italo-francese del 1961, *L'Atlantide / Antinéa, l'amante della città sepolta* (*Journey Beneath the Desert* in inglese), diretta da Edgar G. Ulmer e Giuseppe Masini ma iniziata da Frank Borzage, con Haya Harareet nel ruolo di Antinea, aggiornò l'ambientazione originale a colpi di elicotteri ed esperimenti nucleari nel Sahara. Una bella differenza dal magnifico e seducente originale di Feyder! – CATHERINE A. SUROWIEC

Nota sul restauro: per molti anni *L'Atlantide* è stato visto solo in bianco e nero, impedendo di apprezzarne la sontuosa bellezza visiva. Feyder utilizzò invece il colore in maniera del tutto consapevole. Nel 1993, il Nederlands Filmmuseum restaurò il film a colori nell'ambito del LUMIERE Project, utilizzando un esemplare olandese in nitrato e una copia di lavoro con didascalie in francese, proveniente dagli Archives du Film del CNC.

Lo spettacolare restauro in 4K presentato per questa occasione è stato realizzato quest'anno nel nuovo laboratorio parigino della Lobster Films, in collaborazione con il CNC, la Cinémathèque française, e l'EYE Filmmuseum, avvalendosi per lo più del negativo originale e del materiale in nitrato utilizzato nella precedente ricostruzione. La proiezione a Pordenone costituisce la prima mondiale di questa versione. – SERGE BROMBERG

Glyn vein that sold like wildfire, and immortalized Valentino for generations of moviegoers. As for L'Atlantide's revelation of the visual splendours of the desert, nothing approaching its impact was seen on the screen until David Lean's widescreen epic Lawrence of Arabia (1962).

Feyder's film was remade by G.W. Pabst in 1932 in trilingual sound versions – French (L'Atlantide), German (Die Herrin von Atlantis), and English (The Mistress of Atlantis) – all ruled over by Brigitte Helm as the heartless queen. Other screen adaptations appeared over the years, including Siren of Atlantis (1949, Gregg G. Tallas, and uncredited, Arthur D. Ripley and John Brahm), with Maria Montez as Antinéa, and a 1972 French TV movie by Jean Kerchbron, starring Ludmila Tcherina (of Red Shoes fame). A 1961 French-Italian co-production, L'Atlantide / Antinéa, l'amante della città sepolta (Journey Beneath the Desert), directed by Edgar G. Ulmer and Giuseppe Masini, begun by Frank Borzage, with Haya Harareet as Antinéa, updated the classic adventure tale to include helicopters and nuclear testing in the Sahara. A far cry from Feyder's magnificent, spellbinding original!

CATHERINE A. SUROWIEC

The Restoration: *For years, L'Atlantide was only available in black & white prints, which did not do justice to the film's dazzling pictorialism. Feyder used color in a very conscious way. In 1993, funded by the LUMIERE Project, the Nederlands Filmmuseum restored the film in color, based on a nitrate distribution print from Holland and a working print with French titles from the CNC.*

The spectacular new 4K restoration that you will see was produced by Lobster Films in 2018 in their new Paris-based laboratory, in association with the CNC, the Cinémathèque française, and EYE Filmmuseum, mostly from the original camera negative and the nitrate elements used for the previous reconstruction. The Pordenone screening will be its world premiere. – SERGE BROMBERG

KÖRKARLEN (Il carretto fantasma / The Phantom Carriage) (SE 1921)

REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCENI: Victor Sjöström; dal romanzo di/based on the short novel by Selma Lagerlöf (1912). PHOTOG: J. Julius [Julius Jaenzon]. SCG/DES: Axel Esbensen, Alexander Bakó. CAST: Victor Sjöström (David Holm), Hilda Borgström (Anna, sua moglie/Anna, his wife), Astrid Holm (Edit, la sorella dell'Esercito della Salvezza/Edit, Salvation Army sister), Tore Svennberg (l'amico di David, il conducente del calesse/David's friend, driver of the carriage), Concordia Selander (la madre di Edit/Edit's mother), Einar Axelsson (il fratello di David/David's brother), Lisa Lundholm (Maria, sorella dell'Esercito della Salvezza/Maria, Salvation Army sister), Olof Ås (primo conducente del calesse/first driver of the carriage). PROD: AB Svenska Biografteatern. RIPRESE/FILMED: 1920. COPIA/COPY: 35mm, 1937 m., 106' (16 fps), col. (imbibito/tinted, procedimento Desmet/Desmet process); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Il carretto fantasma, forse il più “canonico” fra tutti i film muti svedesi, è tratto da una novella di Selma Lagerlöf, le cui opere hanno costituito una ricca fonte di ispirazione per il cinema del periodo in quel paese.

Victor Sjöström's Körkarlen (The Phantom Carriage), arguably the most canonical of all Swedish silent films, is based on a short novel by Selma Lagerlöf, whose writings



Körkarlen, 1921: Victor Sjöström, Tore Svennberg.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Sjöström scrisse la sceneggiatura in una settimana; nell'aprile 1920 la mostrò a Lagerlöf, e apportò alcuni lievi emendamenti secondo le sue volontà. Le riprese iniziarono a maggio, e di protrassero fino a luglio. *Il carretto fantasma* fu il primo film girato nei nuovi studi della AB Svensk Filmindustri a Råsunda, a nord di Stoccolma. Sjöström e il suo direttore della fotografia, Julius Jaenzon, ebbero a disposizione tutte le risorse necessarie per le riprese e per lo sviluppo della pellicola, la quindicesima realizzata in collaborazione. A causa del protrarsi del lavoro di post-produzione, *Il carretto fantasma* non fu

provided such a rich source of stories for the Swedish cinema at the time. Sjöström wrote the script in one week, and in April 1920 he submitted it to Lagerlöf and made some minor changes according to her wishes. Shooting began in May and lasted until July. Körkarlen was the first film to be shot in AB Svensk Filmindustri's newly erected facilities in Råsunda, north of Stockholm. Sjöström and cinematographer Julius Jaenzon had all the shooting and laboratory facilities they needed for this, their 15th film together. Because it had a lengthy

tuttavia il primo film a uscire dai nuovi teatri di posa (il primato spetta a *Erotikon* di Stiller); lo stesso Sjöström girò e vide uscire un altro suo film, *Mästerman* ([Maestro]), prima che *Il carretto fantasma* uscisse a Capodanno del 1921: una data molto adatta a un film in cui la notte di San Silvestro gioca un ruolo così importante.

Assai noto e spesso presentato al pubblico, *Il carretto fantasma* è in effetti un film che ripaga ampiamente le visioni ripetute; ogni volta ci si meraviglia nell'osservare la fluidità e la chiarezza con la quale la sua complessa struttura narrativa – con i suoi plurimi livelli temporali – si dipana sullo schermo. Le affascinanti esposizioni multiple furono ottenute da Jaenzon dentro la macchina da presa, girando lo stesso spezzone di film fino a quattro volte consecutive all'interno dell'apparecchiatura allo scopo di creare immagini in cui i vivi e i morti, il mondo spirituale e quello reale, esistono uno a fianco dell'altro. Il film ricevette critiche entusiastiche e ottenne un grande successo al botteghino, sia in Svezia che all'estero (compresa una leggendaria serie di proiezioni speciali in Gran Bretagna, organizzate all'Alhambra di Londra nel febbraio 1921); ebbe larga diffusione in Svezia anche attraverso altri canali distributivi: un famoso movimento per la lotta all'alcolismo esibì la pellicola durante varie campagne promozionali a partire dal 1922; fu inoltre distribuito nelle scuole e tramite l'Esercito della Salvezza.

Nonostante l'intricata struttura del racconto e l'impressionante *tour de force* sul piano tecnico, *Il carretto fantasma* rimane in primo luogo un dramma psicologico di rara intensità. Il suo studio dei rapporti umani, di come essi sono determinati da circostanze esterne, del sacrificio per amore e del timore di Dio è ulteriormente valorizzato dalle straordinarie interpretazioni, prima fra tutte quella di Hilda Borgström e dello stesso Sjöström, a dimostrazione della sua eccezionale statura artistica davanti e dietro la macchina da presa. Il film ha influenzato numerosi cineasti. In segno di omaggio a Sjöström e *Il Carretto fantasma*, Ingmar Bergman utilizzò nel 1957 gli stessi teatri di posa a Råsunda per girare alcune parti del suo film *Smultronstället* (*Il posto delle fragole*), in cui Sjöström – nella sua ultima prestazione come attore – tratteggia la personalità di uomo che guarda al proprio passato, e al dolore e le ingiustizie che egli ha inflitto agli altri nel corso della sua esistenza.

Una nota sulla copia: *Il carretto fantasma* è stato preservato utilizzando due diverse fonti: una riedizione abbreviata, in bianco e nero, della fine degli anni Venti; e una copia imbibita in nitrato per la distribuzione negli Stati Uniti. Le didascalie sono state ricreate sulla base del testo nella copia svedese e dei cartigli originali nella collezione dello Svenska Filminstitutet. La copia qui presentata è stata stampata nel 2003. – JON WENGSTRÖM

post-production, Körkarlen was not the first film shot in the new studios to be released (that was Stiller's Erotikon), and Sjöström himself even shot and saw the release of Mästerman before Körkarlen finally opened, on New Year's Day 1921 – a most appropriate date for a film in which Sylvester Night (New Year's Eve) plays such an important part.

Widely known and frequently seen, Körkarlen is indeed a film which rewards multiple viewings; each time one can only marvel at the ease and clarity with which the complex narrative structure, with its multi-layered temporality, unfolds. The intriguing use of multiple exposures was achieved by cinematographer Julius Jaenzon in the camera, sometimes exposing the same piece of film no less than four times in order to create images where the living and the dead, and the "spiritual" and the "real" world, exist side by side. The film received rave reviews and was very successful at the box-office, not only in Sweden but abroad, including a now-legendary British trade show, opening at the London Alhambra in February 1921. In Sweden, the film was also widely seen through alternative distribution channels: the popular movement for the abolition of drinking screened the film in campaigns starting in 1922, and it was also distributed in schools and through the Salvation Army.

The complex structure and impressive technical execution notwithstanding, Körkarlen remains a rich psychological drama. Its study of human relationships, and how they are shaped by external circumstances, self-sacrificing love, and fear of God, is further enhanced by the remarkable acting, not least by that of Hilda Borgström and Sjöström himself, here demonstrating that he was a major figure in silent cinema in front of, as well as behind, the camera. The film has influenced a number of filmmakers. Acknowledging his debt to Sjöström and Körkarlen, in 1957 Ingmar Bergman used the same Råsunda studios to shoot parts of his film Smultronstället (Wild Strawberries), in which Sjöström – in his final performance – once again portrays a man looking back on his life, and the pain and injustice he inflicted upon others.

The print: Körkarlen has been preserved using two different sources: a shortened Swedish black & white re-release print from the late 1920s, and a tinted nitrate American distribution print. The intertitles have been recreated from the titles in the Swedish print and original title cards in the collections of the Swedish Film Institute. The print was struck in 2003. – JON WENGSTRÖM

THE LAST OF THE MOHICANS (L'ultimo dei Mohicani) (US 1920)

REGIA/DIR: Maurice Tourneur, Clarence L. Brown. ASST DIR: Charles Dorian. SCEN: Robert A. Dillon; dal romanzo di/based on the novel by James Fenimore Cooper (Boston, 1826). ADAPT: John Gilbert [non accreditato/uncredited]. PHOTOG: Philip Dubois [Tourneur], Charles Van Enger [Brown]. SCG/DES: Floyd Mueller. MONT/ED: Clarence Brown. COMPANY MGR: Robert B. McIntyre. MAKE-UP, COST: Art Lee. PUBBLICITÀ/PUBLICITY: James B. Elliott. LOCATIONS: Yosemite (tra cui/including Nevada Falls, Vernal Falls, Overhanging Rock), Big Bear Lake, Lake Arrowhead. CAST: Wallace Beery (*Magua*), Barbara Bedford (*Cora Munro*), Al Roscoe (*Uncas*), Lillian Hall (*Alice Munro*), Henry Woodward (*maggiore/Major Heyward*), James Gordon (*colonello/Colonel Munro*), George Hackathorne (*capitano/Captain Randolph*), Nelson McDowell (*David Gamut*), Harry Lorraine (*Hawkeye*), Theodore Lorch (*Chingachgook*), Jack McDonald (*Tamenund*), Sydney Deane (*generale/General Webb*), Joseph Singleton; *stuntman*: Gene Perkins. PROD: Maurice Tourneur Productions. DIST: Associated Producers. COPIA/COPY: 35mm, 1560 m., 68' (20 fps); did./titles: ENG FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum. Copia stampata nel 1991 presso l'Haghefilm da un nitrato con didascalie in ceco della cineteca di Praga, nuove didascalie in inglese a cura del George Eastman Museum. / Printed in 1991 at Haghefilm Laboratories, from a nitrate print with Czech intertitles, provided by the Národní filmový archiv and new English intertitles, courtesy of George Eastman Museum

Nel 1914 Maurice Tourneur lasciò la Francia e allestì uno studio a Fort Lee, nel New Jersey, ove si guadagnò la reputazione di grande cineasta "figurativo". I critici salutarono in lui "il poeta dello schermo", accomunandolo a D.W. Griffith. Come quel grande regista, anch'egli si era circondato di una schiera di colleghi devoti e ricchi di talento. Ma negli ultimi tempi aveva dovuto sostituire alcuni dei suoi uomini migliori.

Il suo primo aiuto regista gli rimase fedele: era un ex meccanico automobilistico di nome Clarence Brown. "Tourneur era il mio dio. Gli devo tutto quello che ho al mondo. Se non fosse stato per lui, sarei ancora lì a riparare automobili".

Tourneur, che odiava girare in esterni, tendeva a delegare questo compito al suo valente collaboratore, che aveva appreso da lui anche la cruciale arte del montaggio. Nel 1919 Tourneur incoraggiò Brown a dirigere il suo primo lungometraggio, *The Great Redeemer* (*Brigantaggio e redenzione*), il cui direttore della fotografia sarebbe stato Charles Van Enger.

Nel luglio 1920 Tourneur partecipò alla formazione della Associated Producers insieme a personaggi quali Thomas H. Ince, Allan Dwan, Mack Sennett e Marshall Neilan. L'intera impresa dipendeva da *The Last of the Mohicans*, il primo film della nuova società. Dopo due settimane di lavorazione, riferisce Brown, Tourneur cadde dal trabattello di legno di una cinepresa e rimase a letto per tre mesi. Comprensibilmente, questo potenziale disastro non fu segnalato alla stampa; apparve poi un breve comunicato, nel quale si affermava che Tourneur soffriva di pleurite. L'operatore Charles van Enger, intervistato negli anni Settanta, non rammentava l'incidente. Jacques Tourneur ricordava peraltro che il padre si era ammalato di pleurite; a suo avviso, Brown poteva aver girato il 30 per cento del film. Nel 1969 Van Enger mi parlò tuttavia del 50 per cento, e Richard Koszarski, nel 1973, del 90 per cento. In ogni caso, Tourneur si adoperò con grande generosità affinché Brown apparisse sui titoli di testa come co-regista, circostanza che impresse alla sua carriera un impulso decisivo.

"Dopo di che girai l'intero film", ricorderà Brown. "Lo realizzammo sul Big Bear Lake e nella Yosemite Valley. Avevo ormai imparato a non girare mai in esterni tra le dieci del mattino e le tre del pomeriggio. La

Maurice Tourneur, having left France in 1914 and set up a studio at Fort Lee, New Jersey, had created a reputation as a great pictorialist. Critics hailed him as "the poet of the screen", referring to him in the same breath as D. W. Griffith. Like that great director, he had surrounded himself with a crew of devoted and highly talented colleagues. But recently he had had to replace some of his best men.

His first assistant director remained loyal: a former automobile mechanic called Clarence Brown. "Tourneur was my god. I owe him everything I've got in the world. If it hadn't been for him, I'd still be fixing automobiles."

Tourneur, who hated shooting exteriors, tended to hand them to his capable assistant, who also learned from him the crucial art of editing. In 1919, Tourneur encouraged Brown to direct his first feature, The Great Redeemer, which would be photographed by Charles Van Enger.

In July 1920, Tourneur helped to form Associated Producers with such figures as Thomas Ince, Allan Dwan, Mack Sennett, and Marshall Neilan. The whole enterprise depended upon The Last of the Mohicans, their first picture. Two weeks into production, according to Brown, Tourneur fell off a wooden camera parallel and was in bed for three months. Understandably, this potential disaster was not reported to the press, and when a brief paragraph did appear, it reported that Tourneur was suffering from pleurisy. Cameraman Charles Van Enger, interviewed in the 1970s, had no memory of the accident. Jacques Tourneur remembered his father with pleurisy; he thought Brown might have shot 30% of the film. However, Van Enger told me in 1969 50%, and Richard Koszarski in 1973 90%. Either way, Tourneur generously ensured that Brown got a co-directing credit, which gave his career a tremendous boost.

"I made the whole picture after that," said Brown. "We made it at Big Bear Lake and Yosemite Valley. I had learned by this time never to shoot an exterior between 10 a.m. and 3 p.m. The lousiest photography you can get is around high noon when the sun's directly overhead."

fotografia peggiore si ha intorno a mezzogiorno, con il sole a picco.” La troupe doveva alzarsi alle quattro del mattino. Si fece largo uso di effetti di luce e di atmosfera stagionale, ricorrendo per esempio a bidoni fumogeni per rendere il filtrare dei raggi del sole attraverso le brume boschive. Un temporale nella foresta fu ricreato da un autocarro dei pompieri. La pellicola ortocromatica non era sensibile al blu, ma Brown riuscì a riprendere le nuvole utilizzando filtri e una nuova pellicola pancromatica ad alta sensibilità. Nel 1969 Van Enger affermò che questo era stato il primo film a usare la pellicola pancromatica.

Racconta Brown: “Quando le ragazze fuggono dall’imboscata degli indiani, piazzai la cinepresa su una specie di carrozino. Lo costruiamo con l’asse e le ruote di una Ford, una piattaforma e un manico per tirarlo lungo la strada. Seguiamo le ragazze che scappano via; all’improvviso due indiani bloccano loro la strada. La macchina da presa si ferma – il carrozino si ferma – e questo accentua la sorpresa delle ragazze.”

Benché il padre di Al Roscoe fosse per metà indiano, nel film non compare nessun nativo americano purosangue. (“Al mattino, quando l’aiuto regista faceva l’appello delle comparse indiane, sembrava di sentire l’elenco dei popoli del mondo” ricorda Brown.) Questa mancanza di autenticità attirò al film una buona dose di critiche negli anni Settanta, benché ancora in quel periodo i ruoli di indiani fossero interpretati da attori come Dustin Hoffman. (Spesso si sostiene che Boris Karloff era uno degli indiani, ma quando glielo chiesi, lui mi rispose: “C’ero io in quel film?”)

Alla fine Tourneur prese visione di tutti i giornalisti. Sapeva essere molto brusco. “La prima pernacchia che ho sentito in vita mia è venuta da Maurice Tourneur”, racconta Brown, “e quando l’ho sentita ho capito che bisognava rifare la scena.”

All’opposto, a Brown sembrò di aver vinto un Oscar quando Tourneur mormorò “Non male, signor Brown, non male.” Tourneur era però insoddisfatto dell’interpretazione di Barbara Bedford. Ella aveva al suo attivo un solo altro film – *Deep Waters*, dello stesso Tourneur (1920) – ma Brown, che pure non la stimava molto come attrice e la trattava un po’ bruscamente, riuscì a ottenere da lei un’interpretazione convincente.

Ben Carré, il brillante scenografo di Tourneur, aveva lasciato la compagnia, sostituito da Floyd Mueller. Reduce da *The Great Redeemer*, Mueller ammise che la trama non gli lasciava molto spazio per la creazione dei set (a parte Fort Henry, ricostruito negli studi Universal) e che non aveva molto interesse nei riguardi degli indiani. Tourneur poi lo licenziò, sostituendolo con Milton Menasco, scenografo di Sessue Hayakawa.

The Last of the Mohicans si rivelò una produzione alquanto ardua e la società finì con l’esaurire i fondi. In una riunione tenuta a Universal City, Brown comunicò ai dirigenti della Associated Producers che per portare a termine il film occorrevano ancora 25.000 dollari. Dopo aver visto il montaggio preliminare, decisero di concederglieli.

E il film di soldi ne fece, benché fosse stata importata una versione tedesca concorrente (con Bela Lugosi nel ruolo dell’eroe indiano).

Photoplay fu tanto entusiasta del film di Tourneur da proporre che fosse collocato in una cineteca nazionale, “poiché ha trattato con

The crew had to get up at 4 a.m. They made much use of lighting effects and weather atmosphere, using smoke pots to create sunrays striking through woodland mist. A rainstorm in the forest was supplied by a fire engine. Orthochromatic film was insensitive to blue, but Brown ensured he got clouds by using filters and the new, extra-sensitive panchromatic film. Van Enger claimed in 1969 that this was the first feature to use panchromatic.

Said Brown, “When the girls are escaping from the Indian ambush, I put the camera on a perambulator. We built it from a Ford axle, with Ford wheels, a platform and a handle to pull it down the road. We follow the girls running away; suddenly two Indians block their path. The camera stops – the perambulator stops – and this accentuates the girls’ surprise.”

Although Al Roscoe’s father was half-Indian, no full-blooded Native Americans appeared. (“To hear the assistant director call up our Indian extras in the morning was like calling a roll-call of the world,” said Brown.) This lack of authenticity brought the film a degree of criticism in the 1970s, even though Indian roles were still being filled then by the likes of Dustin Hoffman. (Boris Karloff is often credited with a role as an Indian, but when I asked him, he said: “Was I in that?”)

Eventually, Tourneur screened all the rushes. He could be very blunt. “The first raspberry I ever heard came from Maurice Tourneur,” said Brown, “and when I heard it I knew it meant a retake.”

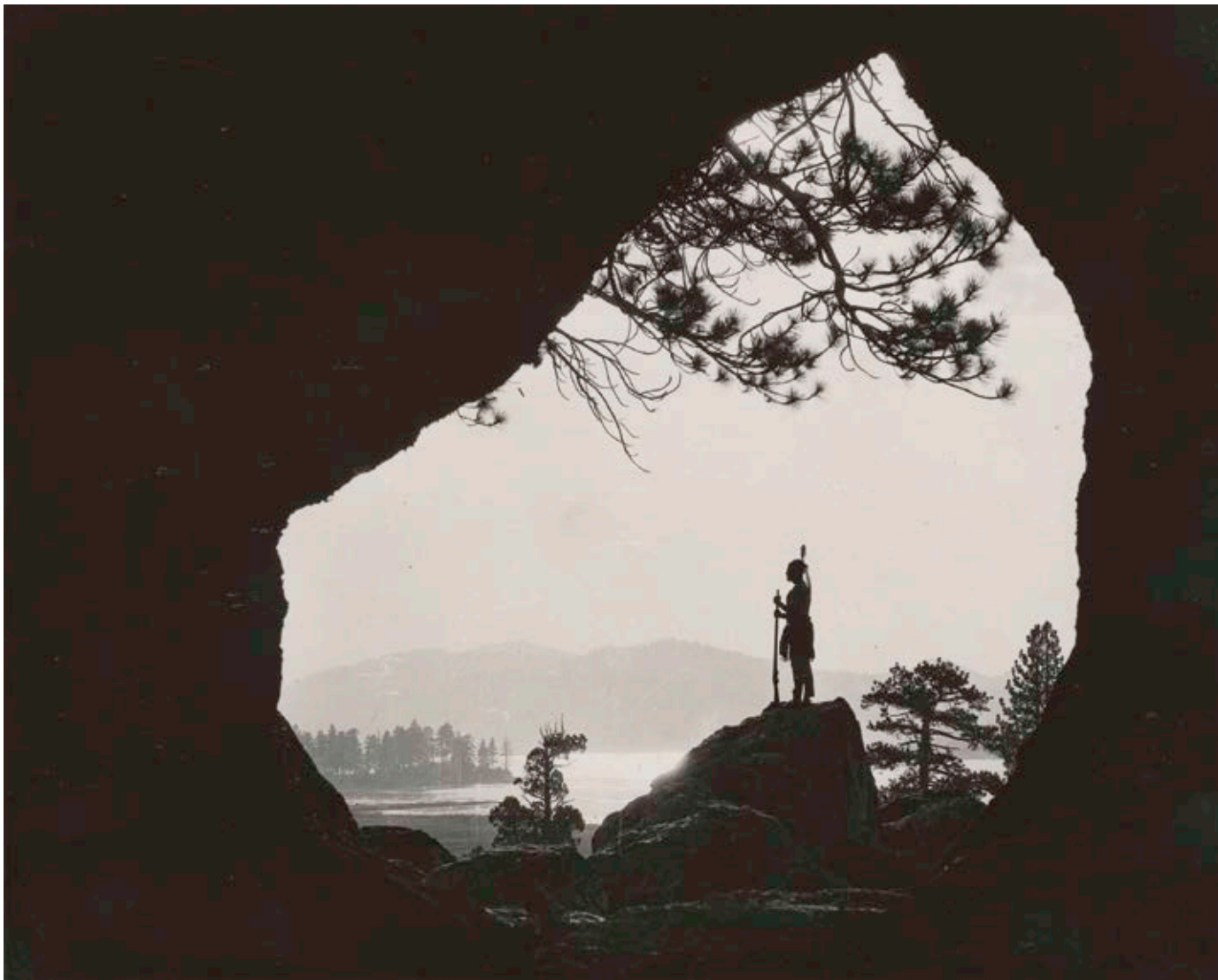
*Yet he felt it the equivalent of an Academy Award when Tourneur murmured “Not bad, Mr. Brown, not bad.” Tourneur was, however, critical of Barbara Bedford’s performance. She had only made one other picture – Tourneur’s *Deep Waters* (1920) – but Brown, who thought little of her as an actress, and treated her somewhat roughly, nevertheless coaxed from her a strong performance.*

*Tourneur’s brilliant art director, Ben Carré, had left the company, to be replaced by Floyd Mueller. A veteran of *The Great Redeemer*, Mueller confessed that the story gave him little scope for sets (apart from Fort Henry, built on the Universal backlot), and he was apathetic towards Indians. Tourneur subsequently fired him, replacing him with Sessue Hayakawa’s art director, Milton Menasco.*

The Last of the Mohicans was a difficult production, and the company eventually ran out of money. The directors of Associated Producers attended a meeting at Universal City, where Brown told them the film would require another \$25,000. When they saw a rough assembly, they voted him the money.

And the film did make money, even though a German version (with Bela Lugosi as the Indian hero) was imported to compete with it.

Photoplay thought so highly of the Tourneur film that it advocated that it be placed in a National Cinematographic



The Last of the Mohicans, 1920. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

grande dignità un tema importante, senza perderne mai di vista le possibilità cinematografiche”.

Quando nel 1965 vedemmo il film alla Cinémathèque française, Brown disse che il finale era lacunoso. Gli era stato imposto di evitare ogni contatto fisico tra l'indiano e la ragazza bianca, giacché gli incroci razziali erano oggetto di censura, ma nell'ultima inquadratura le mani dei due si avvicinavano sempre di più...

Library, “for it treated an important subject with dignity without losing sight for an instant of its picture possibilities”.

When we were watching the film at the Cinémathèque Française in 1965, Brown said footage was missing from the end. It had been his task to keep the Indian and the white girl from touching each other, since miscegenation was subject to censorship, but the final shot had shown their hands coming closer and closer...

The Last of the Mohicans fu la prima opera importante di una delle personalità più notevoli e sottovalutate del cinema americano: Clarence Brown. Superato l'esame con Tourneur, egli passò alla Universal, ove diresse una serie di eccezionali film drammatici, tra cui *Smouldering Fires* (*La donna che amò troppo tardi*; 1925), e poi alla MGM, ove fu il regista di ben sette film con Greta Garbo.

Brown rimase sempre in contatto con il suo mentore. Quando Tourneur, che dopo aver lasciato il lavoro viveva in Francia, rimase gravemente ferito in un incidente stradale, Brown andò a fargli visita ogni volta che poteva e lo tenne sul libro paga per il resto della sua vita. — KEVIN BROWNLOW

The Last of the Mohicans was the first major production in one of the most outstanding, yet overlooked careers in American cinema: Clarence Brown. Once he had graduated from Tourneur, he joined Universal and directed a group of superb dramas including Smouldering Fires (1925), and at M-G-M, no fewer than seven pictures starring Greta Garbo.

Brown never lost touch with his mentor. When Tourneur, now retired and living in France, was seriously injured in a traffic accident, Brown visited him whenever he could and put him on salary for the rest of his life. — KEVIN BROWNLOW

NEOBYCHAINYE PRIKLIUCHENIYA MISTERA VESTA V STRANE BOLSHEVIKOV [Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi/*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*] (USSR 1924)
REGIA/DIR: Lev Kuleshov. ASST DIR: Aleksandra Khokhlova, Leo Mur. SCEN: Nikolai Aseev, riscritta da/*rewritten by* Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin. PHOTOG: Aleksandr Levitsky. SCG/DES: Vsevolod Pudovkin, asst: Piotr Galadzhhev. ADMIN: Rudolf Rudin. CAST: Porfiri Podobed (*Mr. West*), Boris Barnet (*Jeddy, cowboy*), Aleksandra Khokhlova (*contessa/countess*), Vsevolod Pudovkin (*l'avventuriero/Zhban, adventurer*), Sergei Komarov (*il guercio/one-eyed man*), Leonid Obolensky (*dandy*), Valentina Lopatina (*Ellie, una fanciulla americana/Ellie, an American girl*), Georgii Kharlampiev (*Senka "Fistula"*), Pyotr Galadzhhev, Sergei Sliotov, Viktor Latishevsky (*avventurieri/adventurers*), Andrei Gorchilin (*poliziotto/policeman*), Lev Atamanov (*poliziotto; impiegato all'ambasciata americana/policeman, clerk at the US Embassy*), Vera Marinich (*la moglie di Mr. West/Mr. West's wife*), Vladimir Fogel. PROD: Goskino/Goskino - prima e terza fabbrica/*1st & 3rd film factories*. USCITA/REL: 27.04.1924, orig. l: 2680 m. COPIA/COPY: 35mm, 15734 m., 81' (17 fps); did./titles: RUS. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien

L'anno 1924 segna la nascita del cinema sovietico d'avanguardia. Per molti anni, diversi studi sperimentali (per meglio dire, "officine" o "gruppi", come preferivano chiamarsi) accumulavano energia e conoscenze. 1924 fu l'anno del Big Bang: Dziga Vertov realizzò *Kino-glaz*, Sergei Eisenstein debuttò con *Sciopero* (*Stachka*), Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg con *Le avventure di Ottobrina* (*Pokhozdeniya Oktyabriny*), Fridrikh Ermler with con *Febbre scarlatta* (*Skarlatina*), Abram Room con i suoi cortometraggi sperimentali. Primo fra tutti fu il *Mr. West* di Kuleshov, uscito sei mesi prima di *Kino-glaz* ed esattamente un anno e un giorno prima di *Sciopero*. Questo è un motivo più che sufficiente ad assicurare la sua presenza nel Canone del cinema muto.

Il titolo del film si spiega da solo. *Mr. West* narra la storia di un tipico semplicito americano (indossa un paio di calzini a stelle e strisce, e li saluta con l'inno nazionale ogni volta che li vede) che decide di visitare la Russia. Là è catturato da una banda di malfattori (ex-aristocratici e altri sbandati) che mettono in scena "gli orrori del bolscevismo" all scopo di svuotargli le tasche. Un western americano (c'è perfino un cowboy interpretato da un giovanissimo Boris Barnet) trapiantato in suolo russo si trasforma inevitabilmente in commedia.

La società di produzione Goskino era evidentemente ansiosa di mettere in ridicolo la borghesia statunitense, ma Kuleshov aveva un interesse specifico per gli Stati Uniti. Dopo aver studiato attentamente il pubblico dei cinema moscoviti, egli giunse alla conclusione che i film americani godevano dei consensi più entusiasti. Da allora in avanti il suo obiettivo fu quello di realizzare un film "sovietico-americano". Il montaggio rapido

1924 marks the birth of the Soviet film avant-garde. For several years, various experimental studios (or rather "factories" and "groups," as they preferred to call themselves) were building up energy and knowledge. 1924 was the year of the Big Bang: Dziga Vertov made *Kino-Eye* (*Kino-glaz*), Sergei Eisenstein debuted with *Strike* (*Stachka*), Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg with *The Adventures of Oktyabrina* (*Pokhozdeniya Oktyabriny*), Fridrikh Ermler with *Scarlet Fever* (*Skarlatina*), Abram Room with his experimental shorts. Kuleshov's *Mr. West* was the very first of them, released half a year before *Kino-Eye* and exactly one year and one day before *Strike*. That alone is reason enough to be in the Canon.

The title of the film is self-explanatory. *Mr. West* is the story of a clichéd simple-minded American (he is carrying a pair of star-spangled socks, and salutes them with the National Anthem each time he sees them) who travels to Russia. He is captured by a gang (consisting of former aristocrats and other dropouts) who stage "the horrors of Bolsheviks" to ransack his pockets. An American western (there is even a cowboy played by a very young Boris Barnet) transplanted to Russian soil inevitably turns into a comedy.

Goskino was eager to ridicule the American bourgeoisie, but Kuleshov had a specific interest in the United States. After carefully studying audiences in Moscow cinemas, he came to the conclusion that American films got the most enthusiastic reception. From then on his goal was to make a "Soviet American" picture. Fast-paced

era una delle sue caratteristiche principali, perciò Kuleshov mirò a un “montaggio all'americana”. Si dà tuttavia il caso che il montaggio nei film sovietici fosse così rapido che in Europa e in America lo si chiamò “montaggio alla russa”. Allo stesso modo, nel tentativo di emulare la lucida semplicità dello stile recitativo americano, Kuleshov finì per inventare un modo di recitare interamente nuovo.

Kuleshov è oggi noto come il padre del montaggio sovietico, ma occorre ricordare che il suo gruppo di lavoro era composto soprattutto da attori. Il suo obiettivo era una recitazione concisa ed espressiva: secondo lui, ciascuna emozione era legata a un preciso movimento corporeo. Anziché cercare una perfetta empatia fra

attore e personaggio (il che era alla base della recitazione teatrale russa e del ‘metodo’ Stanislavskij), gli allievi di Kuleshov dovevano memorizzare una sorta di catalogo di movimenti, e comportarsi alla stregua di perfette macchine recitative (non usarono mai neppure la parola “attori”: preferivano essere chiamati “modelli” [natureschiki]). Ciascuna situazione doveva evocare un movimento particolare, che doveva a sua volta mettere lo spettatore (e non l'attore) nella condizione psicologica desiderata. I migliori interpreti in questo senso erano Vsevolod Pudovkin e la moglie di Kuleshov, Aleksandra Khokhlova (già criticata dai suoi contemporanei per il suo aspetto “brutto e magrolino”, oggi è considerata come un modello di eleganza).

Le autorità avevano scarsa fiducia negli esperimenti di Kuleshov, ed è per questo che i budget dei suoi film erano così ridicolmente bassi. Oltre a ciò, lo stesso gruppo Kuleshov faceva di tutto per evitare qualsiasi intervento diretto da parte del Goskino. Ciascun interprete era perciò obbligato a imparare il taglio e l'incollatura della pellicola, il lavoro con le componenti chimiche nel laboratorio di sviluppo, la preparazione di scenografie e accessori (oltre alle consuete discipline del mestiere: pugilato, acrobazie, cavallo, guida dell'automobile, e così via). Un altro problema era costituito dalla carenza di pellicola vergine: a quell'epoca non se ne produceva affatto in Russia, e i materiali importati erano considerati un lusso da conservare con la massima cura. Ogni inquadratura fu perciò provata e riprovata meticolosamente al fine di evitare riprese multiple, e gli attori sapevano esattamente quali precisi istanti della loro interpretazione dovevano essere inclusi nel prodotto finito; essi svilupparono così, in un certo senso, una propria “mentalità di montaggio”.

Nessuna sorpresa, dunque, se tutti gli interpreti principali di Kuleshov



Neobychainye Prikljucheniya Mistera Vesta v Strane Bolshevikov, 1924: Aleksandra Khokhlova. (Österreichisches Filmmuseum, Vienna)

editing was one of the main characteristics – so Kuleshov aimed for “American montage”. However, the editing in Soviet avant-garde films turned out to be so rapid that in Europe and America it was termed “Russian montage”. Likewise, aspiring to emulate the lucid simplicity of American acting, he came up with an entirely new acting style.

Kuleshov is known today as the founding father of Soviet montage. Yet one should remember that his group was first and foremost concentrated on acting. His aim was succinctness and expressiveness: each emotion, he thought, is

linked to an exact corresponding movement. Rather than working out a perfect empathy (the core of Russian theatrical acting and Stanislavsky's Method), Kuleshov's pupils had to memorize something like a catalogue of movements, and function like perfect acting machines. (They never even used the word “actors,” preferring to be called “models” [natureschiki] instead.) Each situation was meant to summon up a specific movement, which should automatically put the spectator (not the actor) in the desired psychological state. Particularly good at this were Vsevolod Pudovkin and Kuleshov's wife Aleksandra Khokhlova (criticized by contemporaries for being “skinny and ugly,” today she is considered one of the icons of elegance).

The authorities had little trust in Kuleshov's experiments, so the budget for his pictures was miserable. Besides, the Kuleshov group itself was eager to attract as little intervention from Goskino as possible. So every actor was obliged to learn the basics of splicing, working in the chemical lab, and preparing props and sets (along with the standard training disciplines: boxing, acrobatics, horse-riding, car-driving, etc.). Another issue was the lack of film stock: none was produced in Russia, and the import was thus considered a luxury, to be conserved. Each shot was rehearsed meticulously in order to avoid multiple takes, and the actors knew precisely which seconds of their performance were to remain in the final picture; so they developed an “editing mentality,” one might say.

No wonder all of Kuleshov's leading actors became film directors themselves. Vsevolod Pudovkin and Boris Barnet need

sarebbero diventati a loro volta registi. Vsevolod Pudovkin e Boris Barnet non hanno bisogno di presentazioni. Tenendo conto della loro statura, i film dei loro colleghi Sergei Komarov, Aleksandra Khokhlova, Pyotr Galadzhhev e Leonid Obolensky non saranno forse considerati unanimente come capolavori, ma sono pur sempre opere di alta classe. Senza contare che Galadzhhev fu un eccellente scenografo, Obolensky uno dei primi grandi tecnici del suono nel cinema sovietico (*Il grande consolatore* [Velikii uteshitel] di Kuleshov e *Dintorni* [Okraina] di Barnet, entrambi del 1933, sono fra le sue migliori prestazioni), e Khokhlova uno dei migliori insegnanti del VGIK – la scuola moscovita di cinema – per circa mezzo secolo.

Kuleshov fu coerente nel suo percorso attraverso il cinema americano. Non per nulla quattro altri suoi film (compresi due fra i più noti, *Secondo la legge* [Po zakonu], 1926, e *Il grande consolatore*, 1933) erano ambientati negli Stati Uniti. Kuleshov era una specie di Cristoforo Colombo: partito alla ricerca dei film “made in USA”, scoprì l'avanguardia sovietica senza rendersene nemmeno conto per anni.

L'avanguardia sovietica aveva molte facce. C'era il pathos sofisticato di Eisenstein, la poesia panteista di Dovzhenko, la vivisezione freudiana di Ermler. Ma è al tempo stesso simbolico e del tutto logico che il primo segno di vita di questo straordinario movimento sia stato una commedia leggera, saldamente ancorata alla tradizione di Hollywood. I “bolscevichi” avranno pure voluto mettere alla berlina Mr. West, ma di fatto lo hanno imitato, e anche in modo affettuoso. – PETER BAGROV

no introduction. Even considering the lofty standards set by that pair, although the films of Sergei Komarov, Aleksandra Khokhlova, Pyotr Galadzhhev, and Leonid Obolensky might not be recognized masterpieces, their work was still high-class. Let alone the fact that Galadzhhev was an outstanding set designer, Obolensky was one of Soviet cinema's pioneer sound engineers (Kuleshov's The Great Consoler [Velikii uteshitel] and Barnet's Outskirts [Okraina], both from 1933, are among his finest achievements), and Khokhlova was for half-a-century one of the best teachers at VGIK, the Moscow film school.

Kuleshov was consistent in his search for American cinema. It is not by chance that four more of his films (including the two other best-known ones, By the Law [Po zakonu], 1926, and The Great Consoler, 1933) were set in the US. He was a Columbus of sorts: sailing for the American mainstream, he discovered the Soviet avant-garde, entirely without realizing it for years.

This Soviet avant-garde was diverse. There was Eisenstein's sophisticated pathos, Dovzhenko's pantheistic poetry, Ermler's Freudian vivisection. But it's both symbolic and logical that the “first sparrow” of this incredible movement was a lighthearted comedy with strong roots in Hollywood. “The Bolsheviks” may have intended to ridicule “Mr. West,” but they were in fact imitating him, and quite lovingly too. – PETER BAGROV



CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Programma Pathé a cura di / Pathé programme curated by Francesca Bozzano, Claudia Gianetto
Programma USC a cura di / USC programme curated by Dino Everett

Pathé KOK 28mm. Le cinéma chez soi!

Il 1° novembre 1912 una delle maggiori industrie cinematografiche mondiali dell'epoca, la Pathé, lancia il suo primo sistema di cinema domestico, un apparecchio proiettore da salone, per un pubblico familiare, curiosamente somigliante alla macchina da cucire Singer. La pubblicità recita: "KOK: Le cinéma chez soi! La joie des grands, le bonheur des petits" ovvero "Il cinema a casa vostra! La gioia dei grandi, la felicità dei piccini". La brochure pubblicitaria vanta i pregi del nuovo apparecchio: facile manipolazione, autonomia (una dinamo produce l'elettricità per la lampada azionando la manovella che fa scorrere la pellicola) e sicurezza assoluta grazie alla nuova pellicola non infiammabile prodotta dalla Pathé. L'invenzione ha tutti i requisiti per diventare lo svago istruttivo, educativo e ricreativo ideale per le rare famiglie che possono permettersi il lusso dell'acquisto e per i gestori di cinema itinerante. Il proiettore Cinématographe de Salon KOK 28mm è il primo sistema a sostituire la lanterna magica a lungo in voga tra le ricche famiglie borghesi e aristocratiche.

Il formato della pellicola si distingue dal formato professionale in 35 mm. Infatti la larghezza è di 28mm e la disposizione delle perforazioni ingegnosa: su ogni fotogramma vi sono tre perforazioni da un lato e una dall'altro, per assicurare il "quadro" automatico dell'immagine ed evitare il rischio di invertire il film nel senso destra/sinistra. La Pathé concretizza così due progetti che avranno ulteriori sviluppi negli anni successivi: la fabbricazione di una nuova pellicola non infiammabile e la commercializzazione di un apparecchio non professionale. Nelle lungimiranti strategie della Pathé questo avrebbe permesso di allargare il

Pathé KOK 28mm. Le cinéma chez soi!

On 1 November 1912 Pathé, one of the world's biggest film companies, launched its first home cinema system – a parlour projector for a family audience, curiously resembling a Singer sewing machine. Its advertising slogan ran: "KOK: Le cinéma chez soi! La joie des grands, le bonheur des petits!" ("Cinema in your own home! Joy for grown-ups! Happiness for children!"). The publicity brochure extolled the new machine's merits: easy operation, energy autonomy (a dynamo produced the electricity for the lamp, activated by cranking the handle that advanced the film), and the absolute safety guaranteed by Pathé's new non-flammable film. The invention had all the requisites to become the ideal instructional, educational, and recreational mode of entertainment for the few families who could afford it, and for the managers of travelling film shows. The 28mm Cinématographe de Salon KOK projector was the first successor to the magic lantern, which had long been popular among the rich bourgeoisie and aristocratic families.

The film's format was not the same as professional 35mm. Apart from the difference in width, it had an ingenious perforation arrangement: each frame had three holes on one side and one on the other, so as to ensure the automatic framing of the image and to avoid the risk of the film being inverted in the wrong direction. Pathé thus came up with two ideas that would be further developed in the years to come: the production of a new non-flammable film and the marketing of an amateur projector. Pathé's far-sighted strategy enabled the company to expand its market

mercato e allo stesso tempo di riciclare vecchi film inserendoli in un nuovo catalogo.

I negativi 35mm dei film Pathé erano ristampati su 28mm, con cartelli e didascalie (quando previste) preparati con uno stile grafico proprio che caratterizza e rende riconoscibile lo “stile” dell’edizione in formato ridotto. Il primo catalogo Pathé KOK offriva 48 programmi, dai 45 ai 90 minuti ciascuno, composti da film di genere diverso (divulgazione scientifica, drammi, attualità, film a trucchi, commedie, scene religiose e “pellicole di guerra” per citarne alcuni). Negli anni Venti, poco prima dell’abbandono del formato, le bobine Pathé KOK erano salite a quasi 2000, comprendenti anche lungometraggi di successo.

I film su 28mm sono dunque quasi sempre una ristampa di film realizzati prima del 1912. Solo in rarissimi casi la Pathé realizzò nuove riprese per produrre dei remake destinati alla sola distribuzione in 28mm: quando il titolo scelto per essere introdotto nel catalogo non poteva essere semplicemente ristampato, o perché il negativo d’origine era troppo rovinato oppure perché il film stesso era troppo datato nei costumi e nella recitazione.

Il progetto condiviso da Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cinémathèque de Toulouse e Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, dedicato al fondo di pellicole in 28mm Pathé KOK conservate dal Museo di Torino s’inserisce all’interno della ricerca costante di un equilibrio delle istituzioni tra l’impegno di conservare e quello di mostrare il patrimonio cinematografico sia in pellicola sia in altri formati, ricerca resa ancora più complessa dalla tecnologia digitale in perenne evoluzione.

Nella collezione di film del periodo muto conservata dal Museo del Cinema si possono individuare radici che s’intrecciano nei decenni:

- i film raccolti da Maria Adriana Prolo a partire dall’inizio degli anni Quaranta, dalle prime copie originali in supporto nitrato a quelle in supporto non infiammabile, con un fondamentale contributo da parte di pionieri come Giovanni Pastrone, Arturo Ambrosio e Arrigo Frusta;
- i film acquisiti a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta da collezionisti privati, da anonimi (com’è noto, la Prolo nella sua ostinata e onnivora attività di raccolta non disdegnò né i mercatini né le cantine) e da altri archivi;
- infine, i film entrati a far parte delle collezioni con i restauri realizzati dal Museo a partire dal 1991, molti in collaborazione con cineteche italiane e straniere.

La formazione di questa collezione di film del periodo muto non risponde dunque solamente a una precisa logica di recupero e salvaguardia del patrimonio ma anche a un’avventurosa casualità, tale da creare un’aura di mistero (in meno romantici termini, dati non pervenuti) che avvolge la storia di una parte delle copie.

E si dà il caso che questo mistero avvolga anche la provenienza di quattordici pellicole positive Pathé KOK il cui ingresso in patrimonio è registrato in tre differenti anni, acquisite da “anonimi” nel 1980, 1986 e nel 1990, la maggior parte in versione italiana, tranne quattro

and at the same time recycle old films by including them in their new catalogues.

The 35mm negatives of Pathé films were reprinted on 28mm, with credits and intertitles (where used) prepared in a characteristic graphic style that became the recognizable “style” of the reduced-format edition. The first Pathé KOK catalogue offered 48 programmes, each lasting between 45 and 90 minutes, comprising films of a variety of genres – popular science, drama, actualities/newsreels, trick films, comedies, religious scenes, and “war films”, to name but a few. Shortly before the format was discontinued in the 1920s, the number of reels in the Pathé KOK catalogue had risen to almost 2,000, including popular feature films.

Most of the films on 28mm were almost always reprints of films made before 1912. Only in the rarest of cases did Pathé shoot new scenes to produce remakes destined exclusively for distribution in 28mm: when the title chosen for the catalogue could not simply be reprinted, or when the original negative was too far gone, or when the film itself was too dated in its costumes and acting.

This joint project involving the Museo Nazionale del Cinema in Turin, the Cinémathèque de Toulouse, and the Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine in Limoges, dedicated to Turin’s holdings on 28mm Pathé KOK film stock, forms part of the constant efforts by these institutions to find a balance between the commitment to conserve and that of showing our cinema heritage, either on film or in other formats – a quest rendered even more complex by digital technology, which is in a perpetual state of evolution.

In the collection of films of the silent era held in Turin’s Museo del Cinema can be identified roots which have become intertwined over the decades:

- films collected by Maria Adriana Prolo starting in the early 1940s, from original copies on nitrate stock to copies on non-flammable stock, with fundamental contributions from such pioneers as Giovanni Pastrone, Arturo Ambrosio, and Arrigo Frusta;
- films acquired since the second half of the 1980s, from private collectors, anonymous sources (Prolo’s relentless and omnivorous collecting activities did not disdain visits to street markets and cellars), and other archives;
- finally, films which came into the collections through restorations carried out by the Museo since 1991, many of them in collaboration with Italian and foreign cinémathèques.

The formation of this collection of silent films thus reflects not a specific single criterion of recovery and conservation of our film patrimony, but also an adventurous causality, which creates an aura of mystery (or, in less romantic terms, unavailable data) shrouding the history of some copies.

Such a mystery just happens to surround the provenance of 14 Pathé KOK positives registered as entering the collection in three different years, acquired from “Anonymous” in 1980, 1986, and 1990; the majority are Italian versions, except four that are in English, further testimony to the diffusion of the system outside France.

titoli in versione inglese a testimonianza ulteriore della diffusione del sistema fuori dal territorio francese.

La digitalizzazione delle pellicole è stata realizzata nel 2017 nell'ambito di un partenariato tra le cineteche di Torino, Toulouse e Limoges a partire dalle pellicole conservate dal Museo. La riparazione delle copie e la scansione in 2K sono state realizzate dalla Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, il lavoro sull'immagine e la finalizzazione dalla Cinémathèque de Toulouse. Si ringrazia Gaumont Pathé Archives per il contributo nell'identificazione dei film.

Il sistema Pathé KOK fu dunque una novità assoluta destinata alla piccola distribuzione (familiare, scolastica, itinerante, rurale) e utilizzata anche dai circensi ("les forains") con uno sfruttamento delle copie sino alla completa usura ed è questa una delle ragioni per cui ne sono sopravvissute poche e raramente in buone condizioni. A contribuire alla scomparsa delle pellicole 28mm contribuì anche la breve durata del sistema, affiancato sul finire della Grande Guerra e poi completamente soppiantato dal meno costoso e più performante sistema ridotto 9,5mm Pathé Baby.

La particolare natura del formato Pathé KOK per la proiezione fuori dal circuito delle sale e la sua precoce scomparsa dal mercato ha determinato l'invisibilità per decenni di queste pellicole.

Una parte del fondo, le comiche brevi, viene presentata alla 37a edizione delle Giornate del Cinema Muto.

FRANCESCA BOZZANO, CLAUDIA GIANETTO

The films were digitized in 2017 through a partnership involving the cinémathèques of Turin, Toulouse, and Limoges, starting with the films in Turin. Repair work and scanning in 2K were carried out by the Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, and image-enhancement and finalizing by the Cinémathèque de Toulouse. Our thanks go to the Gaumont Pathé Archives for their help in identifying the films.

The Pathé KOK system was a radical innovation designed for limited distribution (families, schools, travelling exhibition, rural audiences), and was also used by circuses, fairgrounds, and funfairs. The prints were usually worked to death, which is one of the reasons why so few of them have survived, and rarely in good condition. Also contributing to the demise of 28mm films was the short life of the KOK system, together with the end of the First World War, and then it was completely supplanted by 9.5mm Pathé Baby, a less expensive and higher-performance reduction system.

The particular nature of the Pathé KOK format, for amateur projection, outside the commercial cinema circuit, and its early withdrawal from the market meant that these films were virtually invisible for decades.

Part of the collection – short comedies – will be presented at this year's Pordenone Silent Film Festival.

FRANCESCA BOZZANO, CLAUDIA GIANETTO

NOT' FANFARE CONCOURT (La nostra fanfara concorso / Our Band's Going to the Competition) (FR 1907)

REGIA/DIR: Albert Capellani. CAST: André Deed?. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 25.07.1907 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP, 5'13" (da/from 28mm, 68 m., 18 fps; 35mm orig. 195 m.); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

Il titolo più antico del programma è un film "musicale". L'agguerrita fanfara "Fouilly les grenouilles", sotto la gloriosa insegna della rana, è in partenza per il concorso bandistico che si svolgerà nella sottoprefettura di competenza. È in gioco l'onore del paese: mogli, corazzieri, sindaco e gente comune accompagnano i musicisti alla stazione tra l'entusiasmo generale. Il morale è alto, il direttore musicale appare decisamente galvanizzato, tutto fa sperare in ottime probabilità di successo. E infatti il successo arriva: la banda vince il primo premio, una medaglia d'oro di dimensioni notevoli seppur di sospetta consistenza cartonata, e festeggia con un vinello traditore che non tarda a far sentire i suoi effetti. Tuttavia, come recita la presentazione del film nel catalogo Pathé, "la belle médaille d'or a son revers" e l'accoglienza che le consorti riserveranno ai mariti ubriachi al rientro a casa non sarà delle migliori.

Malgrado fossero passati almeno cinque anni dalla sua prima uscita (un periodo lungo in un'epoca cinematografica segnata da turbinosi cambiamenti di stile e di linguaggio) non stupisce che la Pathé abbia scelto *Not' Fanfare Concourt* tra i titoli da riproporre al pubblico per la visione casalinga in 28mm. Nel solco della diffusa satira della semplicità provinciale – qui declinata in tono

The oldest title in the programme is a "musical". Under the glorious emblem of the frog, the redoubtable "Fouilly les Grenouilles" brass band is setting off for a competition to be held in their subprefecture. The honour of the village is at stake; wives, cuirassiers, the mayor, and townspeople form an enthusiastic escort as the band makes its way to the station. Morale is high, the conductor is fired up, everything looks set for success. And a success it is. The band wins first prize – an enormous gold medal looking suspiciously like cardboard – and celebrates with a deceptively light wine, whose effects do not take long to make themselves felt. But, as the presentation in the Pathé catalogue informs us, "la belle médaille d'or a son revers" ("the beautiful gold medal has another side"), and the reception the wives give their drunken husbands when they come home isn't exactly warm.

*Although at least five years had passed since the film's initial release (a long period at a time when cinema was undergoing whirlwind changes in style and language), it comes as no surprise that Pathé decided to include *Not' Fanfare concourt* among the titles to relaunch in their 28mm home viewing format. In the popular genre of satirizing provincial simplicity – here*



Not' Fanfare Concourt, 1907 (Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine)

decisamente bonario, quasi affettuoso – il film sa delineare in pochi tratti un piccolo affresco di personaggi e situazioni divertenti: il sindaco che non rinuncia alla dignità borghese dell'ombrello sotto braccio neanche in una giornata di pieno sole, l'orgoglioso suonatore di triangolo, l'allampanato flautista o le mogli pronte a passare repentinamente dalle carezze agli sganassoni. A capo di questo manipolo di ben riusciti ritratti, c'è lo scatenato direttore musicale che la filmografia della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé identifica come André Deed, camuffato con baffi, naso e gobba finta e alfiere di una fisicità evidentemente debitrice della tradizione *clownerie* circense; non si risparmia nemmeno una piccola prova acrobatica quando, preso dalla foga musicale, cade dal tramezzo senza smettere di incitare i suoi musicisti.

Il film, girato tutto in esterni reali, deve parte della sua freschezza espressiva anche alle “comparse” prese dalla strada e coinvolte efficacemente nelle riprese; l'entusiasmo divertito del gruppo di ragazzi e bambini che assistono alle performance musicali e seguono la fanfara nelle sue scorribande lungo la strada è un piccolo spettacolo nello spettacolo.

Abbiamo qui scelto di sposare l'attribuzione della regia ad Albert Capellani proposta dalla filmografia sopracitata, anche se alcuni le contrappongono quella al meno blasonato ma prolifico Henri Gambart. In ogni caso, se la scelta delle angolazioni di ripresa rivela una organizzazione dell'immagine non banale (si pensi per esempio all'inquadratura leggermente di scorcio dell'entrata del caffè all'aperto in cui i musicisti si ritrovano a festeggiare), la messa in scena appare completamente a servizio dell'organizzazione profilmica e del trascinate ritmo comico. Sembra davvero di sentirla, la musica. – STELLA DAGNA

stated in a decidedly good-natured, almost affectionate tone – the film sketches in a just few strokes a small fresco of amusing characters and situations: the mayor who refuses to relinquish the bourgeois dignity of the umbrella under his arm even on a totally sunny day, the proud triangle-player, the lanky flautist, or the wives ready to switch suddenly from caresses to delivering slaps in the face. Heading this company of well-made portraits is the band's unrestrained conductor, identified by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé filmography as André Deed, here disguised with a moustache, a false nose, and hunchback, and representing a physical appearance clearly based on the tradition of circus clownerie; his bravura extends to an acrobatic turn when, carried away by the music, he falls off a wall and without missing a beat continues to direct his musicians.

Shot entirely in actual outdoor locations, the film also owes some of its expressive freshness to the extras recruited from the streets and effectively involved in the shooting. The enthusiastic fun being had by the youths and children watching the brass band perform and who follow its riotous foray along the street is a little show in itself.

We decided to adopt the attribution of the film's direction to Albert Capellani given by the Seydoux-Pathé filmography, though some sources prefer to credit the less-renowned but prolific Henri Gambart. In any case, while the camera angles reveal an uncommon image composition (for example, the slightly off-centre framing of the entrance to the open-air café where the bandsmen celebrate their success), the mise-en-scène seems to be completely planned in advance for the camera and the infectious comic rhythm. You can almost hear the music. – STELLA DAGNA

LA CHEMINÉE FUME (Il camino fuma / The Smoking Chimney) (FR 1907)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 02.08.1907 (Pathé Grolée, Lyon). COPIA/COPY: DCP, 3"18" (da/from 28mm, 43 m., 18 fps; 35mm orig. 95 m.); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

In un appartamento elegante la cameriera si accinge ad accendere il camino, ma qualcosa non va per il verso giusto: la stanza si riempie di fumo, i padroni di casa accorrono ad aprire la finestra, i vicini si agitano, vengono chiamati lo spazzacamino e i pompieri. Grazie all'intervento di questi ultimi si svela la causa dell'improvviso inconveniente: sul tetto, due ladri dispettosi hanno bloccato la canna fumaria con stracci appallottolati. Ci penseranno i getti d'acqua degli idranti a "rinfrescare le idee" dei due malviventi.

Una storia semplice che tra l'altro, nella versione originale, svelava fin da subito il piano dei delinquenti per affumicare gli inquilini del primo piano, neutralizzando l'alone di vaga suspense che la lacuna iniziale della copia 28mm, priva di più di un minuto di girato, viene inconsapevolmente a creare.

L'efficacia di questo piccolo racconto per immagini, comunque, sta ancora una volta nei particolari minuti, nelle caratterizzazioni brevi ma accurate (si notino per esempio i due artisti *bohémiens*, non a caso provenienti dalle soffitte ai piani alti, che se la ridono davanti ai guai dei vicini benestanti), nel buon accordo tra gli interni ricostruiti (che rutilante dispiego di tappeti e tappezzerie in questi interni borghesi!) e delle scene in esterni su angoli di strada mai scelti a caso ma sempre caratterizzati da qualche piccolo dettaglio di colore atto a richiamare l'interesse dello spettatore. Nel finale, come spesso accade nelle scene ambientate sui tetti dei film di produzione Pathé, il telo dipinto che rappresenta la spianata dei comignoli della città regala all'inquadratura un aspetto vagamente surreale, quasi da paesaggio lunare.

Se il primo cinema francese guarda spesso ai poliziotti e alle "guardie" con una certa irriverenza beffarda (per rimanere ai titoli proposti in questo programma possiamo citare *Filendouce est insaisissable* e *A Simple Mistake*), i pompieri sono invece i veri eroi della situazione, pronti a salvare vite e a preservare l'integrità della casa privata, tempio della famiglia e del decoro che non a caso, nelle commedie dell'epoca, è messa costantemente sotto attacco da ladri, fuochi, servitori incompetenti e automobili cadute dal soffitto (il riferimento è ancora a *Filendouce est insaisissable*). In questo caso specifico, i vigili del fuoco non sono chiamati a particolari prove di coraggio, tuttavia la loro entrata in scena a bordo del carro a cavalli munito di pompa idraulica era all'epoca probabilmente una delle attrattive principali della pellicola e non lasciava spazio a dubbi rispetto all'autorevolezza con cui i nuovi arrivati avrebbero saputo gestire la situazione. — STELLA DAGNA

In an elegant apartment a maid prepares to light the fire, and something goes wrong. The room fills with smoke, the owners run in to open the window, the neighbours get into a state, and a chimney-sweep and the fire brigade are called in. Thanks to the firemen the cause of the sudden mishap is revealed: two thieves perched on the roof have blocked the chimney with bundles of rags. The firemen see to it that jets of water from a firehose "refresh the ideas" of the two malefactors.

The original 35mm version of this simple story revealed from the beginning that the criminals planned to smoke out the building's first-floor residents, which would have aborted the feeling of suspense accidentally created by the initial gap in this 28mm copy, from which more than a minute of action is missing. The effectiveness of this little picture, in any case, once again lies in tiny details: in the brief but precise characterizations (note for example the two Bohemian artists, not by chance lodged in a lofty garret, who laugh at the troubles of their well-off neighbours), the harmony between the built interiors (the sumptuous display of rugs and upholstery in these bourgeois interiors!) and the outdoor scenes on street corners never chosen by chance, but always characterized by some small touch of local colour able to attract the audience's interest. In the finale, as is often the case in rooftop scenes in Pathé films, the painted canvas backdrop that represents the expanse of the city's roofs and chimney pots gives the shot a faintly surreal look, almost like a lunar landscape.

*While early French cinema often depicted the police and "guards" as figures of fun (in this programme, we can cite *Filendouce est insaisissable* and *A Simple Mistake*), the real heroes of the situation in this film are the firemen, ready to save lives and safeguard the integrity of the private home, the temple of the family and its decorum – an institution, in the comedies of the period, constantly under attack by thieves, fires, incompetent servants, and cars falling from roofs (another reference to *Filendouce est insaisissable*). In this specific instance, the firemen are not called to perform any particularly courageous deeds, but their grand entrance on a horse-drawn fire engine with a hydraulic pump was probably one of the film's main attractions at the time, leaving no doubt regarding the authority with which they would be able to handle the situation. — STELLA DAGNA*

LE CHEVAL EMBALLÉ (Cocotte a bien déjeuné) (Il cavallo imbizzarrito / The Runaway Horse) (FR 1908)

REGIA/DIR: Louis Gasnier. SCEN: André Heuzé. PROD: Pathé Frères. PREMIÈRE: 03.01.1908 (Cirque d'Hiver, Paris). COPIA/COPY: DCP, 3' (da/from 28mm, 35 m., 18 fps; 35mm orig. 135 m.); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

Un piccolo classico, molto noto e citato, qui riproposto in una versione ridotta all'essenziale. Cocotte, il cavallo goloso di un fattorino, mentre il padrone fa una consegna all'ultimo piano di un palazzo, si mangia a sbafo un intero sacco d'avena esposto davanti alla vetrina del negozio di sementi accanto al portone d'ingresso. Questa merenda supplementare gli dà l'energia per lanciarsi in un galoppo sfrenato lungo le vie della città, sbalzando dal carro il fattorino e travolgendo tutto quello che trova sul suo passaggio. Alla fine, inseguito da mezza città, ritorna tranquillo alla sua stalla come nulla fosse. In realtà, la versione completa di questo capostipite del genere dei "film a inseguimento" articolava una fuga più complessa e distruttiva che comprendeva, tra l'altro, il travolgimento di una carrozzina (nelle inquadrature presenti nella copia 28mm si riconosce la balia che, recuperatola, la trascina in corsa all'inseguimento) e un'abile manovra in "retromarcia" effettuata dal cavallo per sfuggire agli inseguitori. Diversamente da quanto accade in alcune (ma non in tutte) copie esistenti del film, nel montaggio di questa versione breve le immagini del cavallo che si ingozza non sono inframmezzate alle avventure del fattorino che effettua la sua consegna nel palazzo; non compare dunque nemmeno il montaggio alternato di cui, secondo alcuni storici importanti, il film sarebbe uno dei primi esempi conosciuti.

Pur ridotto all'osso, comunque, il film mantiene una verve scatenata che non rende difficile comprendere le ragioni del successo che riscontrò all'epoca. Il pubblico degli anni Dieci (e noi con lui) si chiedeva come fosse stato possibile far eseguire a un cavallo senza cavaliere, peraltro in corsa, azioni così ben calibrate sui tempi comici. La risposta ce la offre un articolo del 1910 dal *Moving Picture World* che, annunciando il futuro arrivo di Gasnier in America, punta evidentemente a mettere in luce, oltre alle capacità artistiche, anche le sue doti da uomo d'azione: sotto il carretto trainato dal cavallo sarebbe stata montata una bara, contenitore scelto in virtù del suo rivestimento morbido, nel quale si sarebbe nascosto lo stesso Gasnier, vestito di nero e munito di guanti e maschera scuri; da quella scomoda posizione il regista avrebbe guidato il cavallo attraverso invisibili briglie d'acciaio. L'articolo ci informa anche che l'impavida ricerca di un efficace effetto cinematografico costò a Gasnier piuttosto cara; durante le riprese, infatti, in seguito allo scontro del cavallo con l'impalcatura, le briglie si spezzarono, il carretto si ribaltò e il regista rimase ferito piuttosto seriamente, tanto da dover subire un ricovero di quindici giorni in ospedale. Ora come allora, comunque, "the show must go on". Commenta il giornalista: "Il coraggio del Signor Gasnier è dimostrato dal fatto che, dopo il suo rilascio dall'ospedale, è tornato nel veicolo riparato e ha concluso il film." Chapeau. – STELLA DAGNA

A little classic, much noted and often cited, here in a shortened version reduced to its essentials. Cocotte, a deliveryman's greedy horse, takes advantage of the absence of its owner – delivering a basket of laundry to the top floor of a building – and helps himself to a whole bag of oats on display outside a seed shop next door. This unplanned extra snack gives the horse the energy to launch into a frantic gallop along the streets of the city, throwing the deliveryman from his cart and overturning everything in its path. In the end, with half the town in hot pursuit, the horse returns quietly to its stable as if nothing had happened. The full version of the film, a pioneering classic of the "chase film" genre, actually articulates a more complicated and destructive fugue, featuring, among other things, the wrecking of a pram (in the shots present in the 28mm copy, the nanny recovers it and drags it along in the chase) and a deft manoeuvre in "reverse" executed by the horse to escape its pursuers. Unlike the action in some (but not all) existing copies of the film, in the montage of this short version the images of the horse gorging itself are not interpolated with the adventures of the driver making his delivery in the building – so it means that this copy thus lacks the cross-cutting, of which, according to several important historians, this film is one of the first known examples.

*Although reduced to its bare bones, however, even in this cut-down 28mm version the film still retains an unbridled vitality which makes it easy to understand the reasons for the popularity it enjoyed. Audiences in the first decade of the last century wondered (just as we do) how it was possible to make a riderless horse, running wild, execute moves with such comic timing. The answer is provided by an article published in 1910 in *Moving Picture World*, announcing Louis Gasnier's forthcoming arrival in the United States. Besides his artistic merits, the article focuses on his exploits as a man of action: it would seem that the cart pulled by the horse had a coffin fitted under it, a container chosen for its soft lining. In it was concealed Gasnier, dressed in black and wearing a dark mask and gloves, guiding the horse by means of invisible reins of steel. The article informs us that the fearless director's striving for authentic effect cost him rather dearly: during the shoot, in fact, following the horse's collision with the scaffolding, the bridles snapped, the cart overturned, and Gasnier was injured rather severely, landing him in the hospital for two weeks. Then as now, however, "the show must go on", as the author of the article wrote: "Mr. Gasnier's nerve is shown by the fact that after his release from the hospital he got back into the repaired vehicle and finished the picture." Hats off to him! – STELLA DAGNA*

A SIMPLE MISTAKE (L'erreur du policeman) (US 1910)

REGIA/DIR: [Theodore Wharton]. CAST: William (Billy) Quirk (*Augustus Slip, il pretendente importuno*), Paul Panzer (*O'Brien, il poliziotto/the policeman*). PROD: Pathé Frères (American Kinema). USCITA/REL: 24.09.1910 (US); 19.04.1911 (Théâtre Omnia, Rouen).

COPIA/COPY: DCP, 6'04" (dal/from 28mm, 80 m., 18 fps; 35mm orig. 195 m.); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

Che gli opposti si attraggano è una convinzione particolarmente cinegenica ma non universale. In *A Simple Mistake*, per esempio, la passione dello smilzo Augustus Slip per le forme "ponderose" della signora Hallate (rispettivamente "Teddy" e "M.me Feathure" nella maliziosa versione francese), non è affatto ricambiata. Approfittando di un'assenza del marito, il corteggiatore importuno si presenta a casa della signora munito di fiori e di agguerrita volontà di conquista. Non lo scoraggeranno né le risate di schermo, né i pugni ben assestati della riluttante virago, infine costretta dall'insistenza di Augustus a chiedere aiuto al volenteroso fidanzato della cameriera di casa, l'agente O'Brien. Come spesso accade nelle commiche Pathé, tuttavia, malgrado le buone intenzioni, i supposti tutori dell'ordine si rivelano veicoli inarrestabili di entropia. Questo caso non farà eccezione.

Il film, prodotto da American Kinema, società statunitense affiliata della casa madre francese, è un perfetto meccanismo comico, abile nella reiterazione delle gags in crescendo, qui incastonate in un gioco di equivoci di solida coerenza narrativa tanto che, come nota un commentatore attento di *The Film Index*, in barba al titolo inglese "lo spettatore si troverà davanti a una storia tutt'altro che semplice", almeno per gli standard delle commiche dell'epoca. Nella versione originale questo *tourbillon* era ancora più vorticoso e al povero marito era riservato anche un lancio dalla finestra del secondo piano che, nella copia 28mm qui presentata, per motivi ignoti gli viene risparmiato (il caso? esigenze di sintesi?).

La performance di Billy Quirk, di tono molto diverso rispetto alle prove offerte dall'attore nel corso della gavetta griffithiana alla Biograph, costruisce la maschera del gagà Augustus Slip (protagonista almeno di un altro film American Kinema girato nello stesso anno, *The Hoodoo*) in bilico tra l'ammicco da vaudeville al pubblico e una spiritosa attenzione alla psicologia spicciola ma brillante del suo personaggio. Eccolo dunque palesare direttamente rivolto alla macchina da presa le sue riflessioni a proposito della scelta del nascondiglio più adatto per celarsi al marito precocemente rientrato, ma anche disegnare in pochi gesti le sfumature del comportamento di un nevrotico che alza gli orli dei pantaloni prima di sedersi ma poco dopo rimane evidentemente deliziato oltreché spaventato dai manovre che la signora Hallate gli riserva in reazione alle sue profferte.

Il resto del cast mostra un divertito affiatamento, a partire dalla giunonica Mrs Hallate, più volte in grado di rubare la scena al protagonista ma purtroppo non ancora identificata (sappiamo che se qualcuno può darle un nome è proprio il pubblico delle Giornate, aspettiamo fiduciosi) e dal poliziotto sfortunato interpretato dal prolifico Paul Panzer, futuro "cattivo" della saga di Pearl White. Alla fine, comunque, come recita un lusinghiero commento d'epoca: "Nessuna descrizione scritta

That opposites attract is a particularly attractive belief to filmgoers, but not a universal one. In A Simple Mistake, for instance, the thin Augustus Slip's passion for Mrs. Hallate (called "Teddy" and "Mme. Feathure" respectively, in the mischievous French version) and her "ponderous" curves is entirely unrequited. Taking advantage of her husband's absence, the unwanted suitor turns up at her house equipped with flowers and an ardent desire for conquest. He is not discouraged by the audience's laughs or the well-aimed jabs landed by the reluctant virago, who is eventually compelled to request the help of her housemaid's eager fiancé, Officer O'Brien. As often happens in Pathé comedies, however, despite the best of intentions the alleged forces of law and order turn out to be unstoppable vehicles of degradation. This case is no exception.

Produced by Pathé subsidiary American Kinema, the film has an excellent comedy dynamic, cleverly reiterating a crescendo of gags, here set in an interplay of misunderstandings whose sturdy narrative cohesion induced an attentive commentator to observe in The Film Index that, despite the English title, "the spectator will find the plot anything but simple", at least by the comedy standards of the time. In the original version this tourbillon was even more whirling: the woman's hapless husband was thrown from a second-floor window – a fate spared him in the 28mm copy shown here, for reasons not known (chance? editing requirements?).

Billy Quirk, whose performance here is markedly different in tone from those during his time learning the ropes as an actor under D.W. Griffith at Biograph, constructs the mask of the foppish Augustus Slip (the protagonist of at least one other American Kinema film shot that same year, The Hoodoo) poised between a knowing vaudeville-style wink to the audience and a clever attention for the simple but brilliant psychology of his character. He is thus seen openly addressing to the camera his thoughts on the choice of the best place to hide from the early-returning husband, but also sketching out in a few gestures the behavioural quirks of a neurotic who lifts the hems of his trousers before sitting down, but shortly afterwards is clearly delighted as well as frightened by the back-handed blows with which the robust Mrs. Hallate responds to his blandishments.

The rest of the cast displays an amused team spirit, beginning with the actress playing the Junoesque Mrs. Hallate, repeatedly able to steal the scene from the protagonist, but unfortunately still to be identified (we know that if anyone can name her, we are confident that somebody in the Giornate audience will do the honours), and the unfortunate policeman played by the prolific Paul Panzer, later the villain in the Pearl White serial The Perils of Pauline. But in



Plus de chauves, 1912. (Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine)

può rendere davvero l'idea, il film deve essere visto per essere apprezzato adeguatamente." Più che giusto.

Un ringraziamento a Steve Massa per l'identificazione di Paul Panzer.

STELLA DAGNA

the final analysis, as a commentator of the time put it, "No printed description can meet the requirements, this picture must be seen to be appreciated." Absolutely right!

Our thanks to Steve Massa for identifying Paul Panzer. – STELLA DAGNA

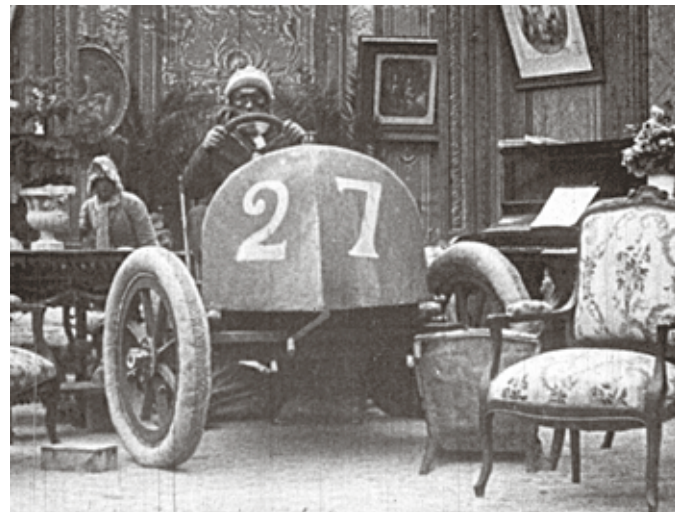
PLUS DE CHAUVES (No More Bald Men) (FR 1912)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 2'35" (da/from 28mm, 34 m., 18 fps); didascalie mancanti/intertitles missing.

FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

Un soggetto di successo per un film che, sulla base della documentata ipotesi di identificazione che propone il Dr Robert J. Kiss e che noi qui facciamo nostra, è una vera rarità. Come ricordato, infatti, per comporre il proprio ricco catalogo di offerta 28mm la Pathé attinse a piene mani alle proprie produzioni per il cinema, riproponendo successi anche di diversi anni prima. *Plus de chauves* è invece uno dei rari titoli realizzati appositamente per il mercato Pathé Kok; può considerarsi infatti il remake – se vogliamo abbandonarci al brivido di una terminologia un po' anacronistica – del più antico *Lotion miracolose* (1904). Non siamo a oggi in grado di stabilire se la necessità del rifacimento sia stata dettata da problemi tecnici o da esigenze di aggiornamento espressivo: sicuramente, confrontando la copia che qui presentiamo con l'immagine del film più antico reperita da Kiss in un catalogo British Pathé del 1904, appare evidente l'evoluzione del modello di messa in scena: in *Plus de chauves* la cura dei dettagli è maggiore e soprattutto la distanza di ripresa è decisamente più ravvicinata, adattata a uno stile di recitazione che possiamo facilmente ipotizzare come più moderno e (fino a un certo punto) naturalistico. Il titolo non compare nel catalogo Fiaf ma, oltre alla matrice della versione presentata alle Giornate, ne esiste almeno una seconda copia 28mm preservata in collezione privata.

*This is a success story for a film which – on the basis of a well-documented identification hypothesis proposed by Dr. Robert J. Kiss, and that we espouse – is a true rarity. As we have observed, to compose its rich catalogue of 28mm offerings Pathé assembled a large number of its own film productions, reviving various past successes. Plus de chauves is not one of these; instead, it is one of the few new titles produced expressly for the Pathé KOK market; it can be considered a remake – if we indulge in using terminology that is a little anachronistic – of the older film *Lotion miracolose* (1904). We are unable to establish whether the need for a remake arose from technical problems or the need for a more up-to-date stylistic revision. A comparison of the copy presented here with the image of the older film found by Kiss in a British Pathé catalogue from 1904 definitely shows an evolution in the type of mise-en-scène: Plus de chauves has greater attention to detail and the camera is decidedly closer to the action, adapted to an acting style we may easily suppose to be more modern and (to a certain extent) naturalistic. The title does not feature in the FIAF catalogue, but besides the master of the copy shown at this year's Giornate, there is at least one other 28mm copy held in a private collection.*



Filendouce est insaisissable, 1912 (Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine)

All'inizio del film, lo specchio rivela allo sconcolato protagonista l'inedere di una calvizie già evidente; in suo aiuto arriva la cameriera di casa, munita di una lozione per capelli che promette miracoli. Non sono promesse vane: bastano un paio di energici sfregamenti perché il nostro protagonista si ritrovi con un discutibile ma assai folto caschetto da paggio e barba e baffi alla moschettiera. Quando però, nell'impeto dell'entusiasmo, l'uomo bacia e abbraccia la cameriera, spuntano anche a lei imponenti basettoni. Il finale è un trionfo trico-logico che vede lo sfortunato ex-calvo ritrovarsi con un look decisamente più selvaggio del necessario. Come si suol dire, attenti ai vostri desideri, perché corrono il rischio di avverarsi.

L'ottima realizzazione tecnica che nella ripresa in primo piano mostra anche un efficace utilizzo del passo uno, è qui a servizio di una storiella divertente evidentemente di grande impatto, dal momento che, con piccole variazioni, viene proposta non solo dal film del 1904 e da questo rifacimento del 1912, ma anche da altri titoli affini quali *L'eau merveilleuse* (Pathé, 1901) o *La Lotion forcée* (Gaumont, 1909). — STELLA DAGNA

The film opens with a mirror revealing to the disconsolate protagonist the inexorable march of his all-too-evident baldness. To his aid comes the housemaid, proffering a hair restorer that promises miracles. The promises are not empty: a couple of energetic rubs with the lotion and our man finds himself sporting a questionable but luxuriant page-boy hairdo and a beard and moustache fit for a musketeer. Ecstatic at the result, the hirsute hero showers the maid with hugs and kisses, only to see her sprout impressive sideburns. The ending is a trichological triumph in which the formerly bald protagonist finds himself with a look decidedly more untamed than he bargained for. As the saying goes, "Be careful what you wish for..."

*The technical success of the excellent close-up shots demonstrates an effective use of stop-motion photography, here placed at the service of an amusing story evidently of considerable impact, given that it appeared with small variations in a number of titles: *L'Eau merveilleuse* (Pathé, 1901) and *La Lotion forcée* (Gaumont, 1909), in addition to the 1904 original and this 1912 remake. — STELLA DAGNA*

FILENDOUCE EST INSAISSABLE (L'insaisissable Filendouce) (L'insequestrabile Filavento) (FR 1912)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Nizza). COPIA/COPY: DCP, 3'15" (da/from 28mm, 43 m., 18 fps; 35mm orig. 85 m.); didascalie mancanti/intertitles missing. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

Filendouce est insaisissable è la brillante variazione sul tema di un topos cinematografico ancora oggi lungi dall'aver esaurito il suo fascino: l'inseguimento tra guardie e ladro, in cui, da sempre, è quest'ultimo a cattivarsi le simpatie e l'identificazione del pubblico. In questo film, come spesso accade, è lui, Filendouce ("Filer en douce", in francese sta per filarsela, scappare con stile) l'elemento dinamico, vero motore

Filendouce est insaisissable is a successful variation on a theme which forms a cinematic trope that still has lost none of its charm today: cops chasing robbers, where, as always, it is the latter who capture the sympathy and identification of the audience. As is often the case, in this film the thief, Filendouce (in French, "filer en douce" means to make a stylish escape), is the dynamic element, the driving

dell'azione cinematografica che, per sua stessa natura, non può mai adagiarsi nella rappresentazione dell'ordine costituito.

Già protagonista di almeno un altro film, *Les Exploits de Filendouce* (1908), quello che di primo acchito sembra un comune ladro di biciclette rivela quasi subito risorse decisamente inaspettate: può rendersi invisibile, lasciare dietro di sé doppelgänger di pezza per confondere gli inseguitori, scalare i muri e guidare i fiumi con un'automobile rubata. Se il ladro rappresenta per definizione un elemento di rottura rispetto alle regole sociali condivise, in questo caso sfida addirittura le leggi della fisica. I ritmi forsennati dei film "a inseguimento" e l'anarchia inventiva delle pellicole "a trucchi" trovano qui una sintesi particolarmente felice.

Preda della novecentesca ossessione per la velocità (in crescendo, dalla bicicletta all'auto da corsa), Filendouce ruba, più che per il botino in sé, per amore dell'adrenalina e per il gusto di beffare le due povere guardie lanciate al suo inseguimento; antagonisti ben poco minacciosi che, malgrado un improbabile finale giustizialista li veda vincitori, possono opporre al loro avversario nient'altro che tenacia e imponenti baffoni d'ordinanza.

Il virtuosismo con cui sono realizzati i trucchi ottici del film – su tutti la bicicletta fantasma che attraversa con *nonchalance* le strade della città – è qui al servizio di un'arte della fuga che potremmo definire barocca: non vi sarebbe nessuna necessità per il protagonista di indossare magicamente la tuta da pilota prima di salire su una macchina rubata, né di arrampicarsi con l'automobile sul muro in verticale per sfuggire a inseguitori che arrancano in due su una sola bicicletta. È il piacere del gesto ben fatto (qui inteso come quello con il più alto potenziale di rottura delle regole consolidate e di provocazione della meraviglia) a guidare le gesta delle pattuglie di "inseguiti" del cinema delle origini. Alcuni hanno riconosciuto nello scatenato Filendouce il grande André Deed. Noi siamo rimasti nel dubbio, parendoci che, sorridendo al pubblico, il ladro in questione mostri una mascella un po' troppo importante. Sarà questa l'occasione per tornare a verificare su grande schermo l'identità di un personaggio inafferrabile fino all'ultimo, anzi, come recita la curiosa variante del titolo italiano della copia 28mm, "insequestrabile". E se anche alla fine le guardie lo raggiungono, il pubblico sa che gli basterà un attimo per fuggire di nuovo e riprendere a correre. – STELLA DAGNA

UN RAYON DE SOLEIL (Un raggio di sole) (FR 1912)

REGIA/DIR: [Henri Gambart]. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 5'23" (da/from 28mm, 71 m., 18 fps); didascalie mancanti/*intertitles missing*. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino; Cinémathèque de Toulouse; Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Limoges.

È una tiepida giornata di sole. Un vecchio artritico, su sollecito degli affettuosi familiari, esce per una passeggiata in carrozzina, accompagnata da un inserviente poco affidabile. Quest'ultimo infatti, incontrato per caso un amico, "parcheggia" senza remore il suo assistito accanto a una panchina per recarsi allegramente al bistrò più vicino dove, naturalmente, lui e il compagno non lesineranno sulle bottiglie di vino.

force of the cinematic action, which by its very nature can never sink into a complacent portrayal of the established order.

Already the protagonist of at least one other film, Les Exploits de Filendouce (1908), someone who at first appears to be an ordinary bicycle thief almost right away displays remarkable gifts: he can make himself invisible, leave a doppelgänger behind him to confound his pursuers, climb walls and ford rivers in a stolen car. If a thief is by definition an element that disrupts the system of shared social rules, in this case he goes so far as to defy the laws of physics. Here the mad rhythms of "chase" films and the inventive anarchy of trick photography find a particularly happy synthesis.

Prey to the 20th-century obsession with speed (in a crescendo, from bicycles to racing cars), Filendouce steals not so much for the loot itself as for his love of adrenalin and the fun of mocking the two poor custodians of law and order who set off in pursuit – entirely unthreatening adversaries who, although an improbably moralistic ending has them as the victors, can oppose their adversary with nothing more than tenacity and their impressive regulation moustaches.

The virtuosity invested in the film's trick photography – evident above all in the phantom bicycle moving with nonchalance through the city streets – is placed at the service of an art of the chase that may be defined as Baroque. There's no need for the thief to magically put on racing overalls before getting into the car he steals, nor to drive it literally up a wall to escape his two pursuers as they struggle to make any headway on a single bike. It is the pleasure taken in a well-done action (here taking the form of the highest potential of disruption of established rules and stimulation of amazement) that guides the feats of the patrols of "the chased" in early cinema.

Some people have claimed to recognize the intrepid Filendouce as the great André Deed. As far as we're concerned the jury's still out – when the thief regales the audience with a smile his jaw seems a bit too prominent. This will be a chance to use the big screen in an attempt to identify a character who to the end remains elusive; or to use the curious term in the Italian title of the 28mm copy, "insequestrabile" – unseizable. And even though in the end the cops catch him, the audience knows that he only needs a second to escape and start running again. – STELLA DAGNA

A warm sunny day. Encouraged by his affectionate family, an arthritic old man goes out for a wheelchair ride, in the care of an undependable attendant. Coming across a friend, the attendant unthinkingly "parks" his charge by a bench and saunters cheerfully into a bistro, where he and his friend naturally make good use of the bottles of wine on offer. Left alone, the old man – until then immobile and reacting to



Un Rayon de soleil, 1912. (Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine)

Rimasto solo, l'anziano signore, fino a quel momento immobile e assai poco reattivo, mostra insperati segni di ripresa grazie all'esposizione ai raggi del sole e, soprattutto, alla vicinanza di una bella sconosciuta che sceglie proprio la panchina accanto a lui per concedersi un momento di lettura. L'effetto di questa combinazione di stimoli piacevoli è tanto efficace da avere la meglio sui dolori delle ossa: alzatosi dalla sua sedia e preso posto accanto alla ragazza, il vecchio si riscopre galante, lanciandosi in un incalzante corteggiamento peraltro accolto senza troppo dispiacere. Al rientro a casa le parti si sono invertite: sarà l'ex invalido, ben ritto sulle sue gambe, a spingere la carrozzina su cui giace riverso il suo supposto assistente, completamente ubriaco. Questa è almeno la storia raccontata dalle uniche copie del film di cui a oggi il catalogo Fiaf segnala l'esistenza: il restauro del CNC e la versione 28mm da cui è tratta la copia digitale presentata al festival. La sceneggiatura conservata alla Bibliothèque Nationale de France, tuttavia, oltre a offrire un'utile verifica alla datazione e all'attribuzione del film a Gambart, rivela un interessante retroscena: nella prima stesura del film l'effetto quasi taumaturgico che rivitalizza l'anziano protagonista, oltre che al sole e alla grazia muliebri, era dovuto soprattutto a un bicchiere di rum annacquato che l'accompagnatore gaudente gli faceva portare dal cameriere del bar. Proposta alcolica avanzata in seguito al commento opposto dal vecchio all'offerta di un primo bicchier d'acqua senza correzione, giudicato "insipore". Che questa scena sia stata non solo scritta ma anche girata e che la scelta di sopprimerla (sempre che si sia trattato di una scelta volontaria) sia avvenuta in fase di montaggio lo dimostra un'osservazione attenta della versione sopravvissuta, in cui possiamo notare come, nella ripresa che segue la scena all'interno del bistrò, prima ancora che la bella ragazza si sieda accanto a lui, l'invalido si asciughi i baffi con la mano,

very little – is unexpectedly brought to life by his exposure to the sun, and especially by his vicinity to an unknown beauty who has chosen the nearby bench to sit down for a spot of reading. Such is the effect of this combination of pleasurable stimuli that all the man's aches and pains go away; getting up from his wheelchair and sitting next to the girl, he rediscovers his gallantry, chatting her up with no little vigour and apparently making some progress. On the journey home the initial roles are reversed: standing firm on his own two feet, the former invalid pushes the wheelchair on which his alleged carer now slumps, blind drunk. This at least is the story told by the only copies of the film listed as existing by FIAF: the CNC restoration and the 28mm version from which the digital copy presented at this year's Giornate was made. The screenplay conserved at the Bibliothèque Nationale de France, however, besides providing valuable confirmation of the film's date and directorial attribution to Henri Gambart, reveals an interesting backstory. In the first draft the old man's almost miraculous recovery was due – apart from the sun and feminine beauty – above all to a glass of watered-down rum brought out to him by a waiter at the request of his revelling chair-pusher. An alcoholic order made in response to a comment by the old man when he was offered a plain glass of water, which he deemed "tasteless". That this scene was not only written but filmed, and that the decision to excise it (if it was a deliberate choice) came about during the editing process, is proved by a careful observation of the version of the film that has survived. In this it may be seen that in the sequence following the scene inside the bistro, before the pretty girl sits on the bench near him, the old invalid wipes his moustache, suddenly visibly alert

presentandosi fin da subito decisamente vigile e soddisfatto rispetto alle inquadrature precedenti.

Sui motivi per cui nelle copie conosciute si sia scelto di negare al protagonista il rhum rivitalizzante, possiamo fare solo delle ipotesi: la più probabile è che, malgrado la chiave satirica del racconto, la celebrazione del consumo di alcolici come magico rimedio ai mali della vecchiaia sia stata giudicata moralmente discutibile. Se nella prima versione il finale giocava dunque sul contrasto tra gli opposti effetti prodotti dall'alcol sui due protagonisti, nella versione qui presentata la chiusa appare forse meno comica ma più poetica (e moralmente ineccepibile): per godersi davvero la vita bastano la gentilezza di una bella ragazza e un raggio di sole. – STELLA DAGNA

Recenti restauri dell'USC

Nella prima settimana che trascorsi all'USC esplorai il mio nuovo regno, cercando di farmi un quadro generale del luogo, del materiale posseduto e dell'organizzazione complessiva degli archivi. Notai subito alcuni particolari che prima non conoscevo: in realtà, molti ignorano la stessa esistenza di un archivio dell'USC, a causa dell'aspra concorrenza sorta in città con l'AMPAS e l'UCLA e dell'eccezionale opera di preservazione compiuta da queste due istituzioni nel corso degli anni. Questo lavoro ha riguardato anche materiale originariamente detenuto dall'USC, come il film di Kent MacKenzie *The Exiles* (1961), magistralmente restaurato da Ross Lipman all'UCLA, e anche il cortometraggio Technicolor *La Cucaracha* (1934), restaurato, sempre all'UCLA, da Bob Gitt. Nel corso degli anni l'USC aveva restaurato almeno qualche film? La risposta è sì, ma a un certo punto aveva smesso. Nel 1969 un uomo di nome Herb Farmer, che fu il vero promotore dell'archivio dell'USC, lavorò insieme a Kemp Niver al trasferimento di oltre 100 paper prints in una serie di 26 episodi intitolata *The First Twenty Years*. Nel 1972 poi, quando la Technicolor stava chiudendo, Farmer lavorò con la SMPTE al restauro di *La Cucaracha*, usando per l'ultima volta il processo di imbibizione prima che esso fosse abbandonato per sempre negli Stati Uniti.

Da un altro punto di vista, almeno due film di studenti dell'USC hanno contribuito a restaurare una parte dell'opera di Eadweard Muybridge. *Homage to Eadweard Muybridge* di David Hanson (1965) è certamente uno dei primi film che abbiano animato le fotografie in modo da renderle ampiamente accessibili; copie a 16mm e a 35mm di quest'opera sono state noleggiate e vendute nel paese e nel mondo. Un altro film, *Muybridge in Motion* (1983) di Kenji Thiel, presenta una visione simile, ma più artistica, di queste prime immagini in movimento.

Il fatto è che l'USC aveva una storia nel campo del restauro: io desideravo raccogliere ancora una volta la fiaccola, ma non sapevo bene da dove cominciare. Per fortuna, esaminando i materiali dell'archivio, trovai una scatola recante l'etichetta "Niver Project". Si riferiva al progetto realizzato nel 1968 da Kemp Niver, uno dei primi esperti nel restauro dei film, per trasferire tutto il materiale nitrato dell'USC su

and clearly pleased with whatever happened in the preceding frames.

As to why the copies available to us deny the protagonist his revitalizing rum, we can only speculate. The most probable explanation is that, despite the jocular tone of the story, the celebration of alcohol as a magic cure for the ills of old age was judged to be morally questionable. If in the first version the ending turned on the contrast between the opposite effects of alcohol on the two men, in the copy presented here the closing moral is perhaps less comical but more poetic (and morally unexceptionable): to enjoy life to the full, all you need is the kindness of a pretty girl and a ray of sunshine. – STELLA DAGNA

Recent Restorations from USC

*In my first week at USC I surveyed my new domain looking to acquire a general sense of the place, its holdings, and the overall layout of where everything was stored. I quickly noticed some things that I previously did not know. The truth is, most people have been unaware that USC even has an archive, due to the stiff competition in town with AMPAS and UCLA and the wonderful preservation work that both institutions have been doing going back a few years. This includes material that was originally held at USC, such as Kent MacKenzie's film *The Exiles* (1961), which was masterfully restored by Ross Lipman at UCLA, and even the Technicolor short *La Cucaracha* (1934), which Bob Gitt restored, also at UCLA. Surely over the years USC had restored some films? It turns out they had, but then they stopped. In 1969, a man named Herb Farmer, who actually started the archive at USC, worked with Kemp Niver to transfer over 100 of the paper prints into a 26-episode series called *The First Twenty Years*. Then in 1972, when Technicolor was closing down, Farmer worked with the SMPTE to restore *La Cucaracha*, using the imbibition process one last time before it was to be gone forever in the United States.*

*From another standpoint, at least two USC student films helped restore some of the photography of Eadweard Muybridge. David Hanson's *Homage to Eadweard Muybridge* (1965) was certainly one of the first to animate the photographs in such a way to make them widely accessible; 16mm and 35mm prints of it were rented and sold around the country and the world. Another film, *Muybridge in Motion* (1983), by Kenji Thiel, presented a similar albeit more artistic view of these early moving images.*

The point is that USC had a history in restoration, and I wanted to pick up the torch again, but was unsure where to start. Luckily, in my survey of holdings I found a box labelled "Niver Project." This referred to a project that early film preservationist Kemp Niver had done in 1968, to transfer all of USC's nitrate holdings

supporti di sicurezza. C'era un problema: negli anni Sessanta (come per le paper prints) si trattava di copie a 16mm. Nella scatola trovai una bobina della Crystal Films contenente due film, uno dei quali era un cortometraggio di Pearl White fino ad allora irripetibile, *That Other Girl* (1913), che decisi di riportare a 35mm. Da allora ho raccolto una serie di collezioni che contenevano materiale degno di essere restaurato, oltre a restaurare sistematicamente importanti film di studenti dell'USC: per esempio quelli realizzati da cineasti come Dan O'Bannon, John Carpenter, Gregg Araki, Matthew Weiner e altri.

Il mio percorso in questo campo è iniziato con un tentativo, durato sette anni ma non coronato da successo, di diventare tecnico del restauro del film all'UCLA; da quando sono passato all'USC, però, non solo dirigo l'archivio ed esamino il materiale che accettiamo, ma prendo anche le decisioni e lavoro a tutti i progetti di preservazione che portiamo avanti. Ciò mi ha consentito di ricostruire a mio giudizio una serie di cortometraggi muti che ho l'onore di presentare alle Giornate pordenonesi di quest'anno. Da molti punti di vista ho, per tutto questo, un debito di gratitudine con David Stenn, che dopo aver acquisito la copia a 9.5mm di *Our Pet* di Baby Peggy me l'ha rapidamente inviata, consentendomi di prepararla per il festival dell'anno scorso, e a Jay Weissberg, il quale ha deciso che, invece di limitarci a proiettare *Our Pet* l'anno scorso, avremmo potuto presentare un'intera serie di cortometraggi da noi preservati all'USC (la scheda di *Our Pet* è reperibile separatamente nella sezione "Riscoperte e restauri" di quest'anno). – DINO EVERETT

SOMETHING GOOD – NEGRO KISS (US 1898)

REGIA/DIR: ? CAST: Saint Suttle, Gertie Brown. PROD: Selig Polyscope Company. COPIA/COPY: 35mm, 135 ft., 2'15" (18 fps) [orig. 45 ft., 45", x 3]; senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Il catalogo Selig descrive questo film come un burlesque ispirato al *May Irwin Kiss* (1896). Il fatto interessante è che in questo periodo (1898) i due protagonisti facevano coppia nella danza: il loro stretto rapporto emerge con evidenza dalle autentiche manifestazioni di affetto. Il filmato è stato definito la più antica descrizione cinematografica nota di intimità tra persone di colore.

Questo film faceva parte di una piccola collezione di rulli nitrato di cortometraggi, tutti risalenti al 1900. Uno dei rulli, che rappresentava una scena della guerra civile, recava la scritta "Lubin Standard 50ft", ma i rimanenti erano tutti privi di identificazione. Questo particolare rullo si distingueva dagli altri per la presenza di perforazioni circolari in stile Lumière, che erano state impresse attraverso il negativo originale. Il contenuto non sembrava di natura straniera, per cui abbiamo subito diretto l'attenzione sulla compagnia Selig, che aveva copiato la macchina da presa Lumière. Una ricerca in altri archivi ha portato alla luce copie di aspetto simile, confermando così l'attribuzione del film alla Selig. È cominciata allora la ricerca per individuare gli interpreti e il titolo. La studiosa di cinema Allyson Field, mia collega nell'impresa, ha segnalato *Something Good – Negro Kiss*, un film della Selig spesso citato, girato

to safety film. The problem was that back in the 1960s (like they did with the paper prints) this meant making 16mm prints. When I looked in the box I saw a Crystal Films split-reel with a previously unavailable Pearl White short, That Other Girl (1913), and decided to restore it back to 35mm. Since then I have taken in a number of collections with material that has been worthy of restoration, in addition to regularly restoring important USC student films, such as those made by filmmakers such as Dan O'Bannon, John Carpenter, Gregg Araki, Matthew Weiner, and others.

My journey in this field started as a 7-year failed attempt to become a preservationist at UCLA, but since moving to USC I not only get to run the archive and oversee the material we take in, but also make the decisions and do the work on all of the preservation projects we perform. This has allowed me to interpretively reconstruct a number of silent film shorts that I have been given the honor to showcase at this year's Pordenone festival. In many ways I owe all of this to the confidence of David Stenn, who upon acquiring the 9.5mm print of Baby Peggy's Our Pet, sent it to me to quickly work on for last year's festival, and to Jay Weissberg, who decided that instead of just screening Our Pet last year, we could show a number of shorts we have preserved here at USC. (The entry for Our Pet can be found separately in this year's "Rediscoveries and Restorations" section.) – DINO EVERETT

The Selig catalogue describes this as a burlesque on the May Irwin Kiss (1896). What is interesting is that the couple were actually dance partners at this time, in 1898, and this close relationship seems evident in their genuine displays of affection. It has been described as the earliest-known onscreen depiction of black intimacy.

This film was part of a small collection of nitrate short reels, all from around 1900. One of the reels, featuring a Civil War scene, was stamped "Lubin Standard 50ft," but the others were all unidentified. This particular reel jumped out from the rest due to the presence of some Lumière-style circular perforations that had been printed through from the original negative. The content did not appear to be foreign in nature, so we quickly zeroed in on the Selig company, who had copied the Lumière camera. A search across other archives brought forth similar-looking prints, which cemented the film's identity as a Selig. Then there was the search to identify the performers and title. Film scholar Allyson Field, my partner on the research, mentioned an often-cited Selig film called Something Good

nel 1903. Field e Ron Magliozzi del MoMA, usando il riconoscimento facciale analogico, sono riusciti a identificare l'interprete maschile in Saint Suttle. Allo stesso tempo sono emerse le prime prove del fatto che il film era anteriore al 1903: compariva infatti nelle carte dell'inventario Selig del 1900, conservate presso la Margaret Herrick Library. E ancora, una foto della coppia ritrovata in una *National Police Gazette* del 1898 ha rivelato che l'interprete femminile era Gertie Brown.

Suttle e Brown si esibivano in coppia nel *Cake Walk* già nel maggio 1898, e nell'inventario e nei cataloghi della Selig figura un film sul *Cake Walk*, elencato proprio accanto a *Something Good*. Forse la coppia fu ingaggiata per il film dedicato alla danza, e girò contemporaneamente anche il secondo. Il film sul *Cake Walk* compare nel catalogo Sears dell'autunno 1898, mentre una pellicola intitolata *Kiss Scene* è elencata nell'edizione della primavera 1899, esattamente con la stessa descrizione del catalogo Selig del 1903. Dal momento che Suttle e Brown fecero coppia nella danza solo fino alla fine del 1898, sembra improbabile che abbiano girato *Kiss Scene* in un periodo diverso dalla primavera o estate del 1898.

Il film era in buone condizioni, a eccezione delle perforazioni quasi tutte strappate e rotte. Come in molti altri film di quell'epoca, le perforazioni si erano fortemente deformate: su un lato sembravano ancora normali, ma dall'altro assomigliavano a piccole perforazioni Fox. Si è deciso di scansionare i 45 piedi di lunghezza del film fotogramma per fotogramma, in risoluzione 3K, su un piccolo scanner per negativi fotografici a 35mm. Abbiamo poi effettuato la pulizia e la stabilizzazione fotogramma per fotogramma, inviando infine il tutto alla Colorlab per filmarlo. Dato che il film è assai breve, lo abbiamo stampato per tre volte in successione. Naturalmente i puristi potrebbero trovare da obiettare su questa procedura, ma ci è sembrato che essa offrisse agli spettatori una buona opportunità per studiare l'opera. – DINO EVERETT

– *Negro Kiss, from 1903. Field and Ron Magliozzi from MoMA were able to use analog face recognition to identify the male performer as Saint Suttle. At the same time we began to notice that the film pre-dated 1903, as it was included in the Selig Inventory papers of 1900 at the Margaret Herrick library. Likewise, a photo of the pair found in the National Police Gazette from 1898 revealed the female performer to be Gertie Brown.*

Suttle and Brown were performing as Cake Walk partners as early as May 1898, and in the Selig inventory and catalogues there is a Cake Walk film listed right next to Something Good. It is possible that the pair was hired for the dance film and did the second one simultaneously. The Cake Walk film shows up in the Fall 1898 Sears catalogue, and a film called Kiss Scene is listed in the Spring 1899 edition with the exact same description as the 1903 Selig catalogue. Since Suttle and Brown's dance partnership lasted only through the end of 1898, it seems unlikely that they shot the Kiss Scene at any other time than Spring or Summer 1898.

The film was in good physical shape except for the perforations, which were almost all torn and broken. Like many films of this age these same perforations had distorted wildly, with one side still looking normal but the other more like small Fox holes. The decision was made to scan the 45-ft. film frame-by-frame at a 3K resolution on a small 35mm negative still-image scanner. We then went in and did frame-by-frame clean-up and stabilization, and ultimately output it to film at Colorlab. We decided to print the film three times in succession because it is so short. Obviously purists might take issue with this, but we felt it offers a good way for audiences to study it.

DINO EVERETT

WHEN THE TABLES TURNED (US 1911)

REGIA/DIR: Gaston Méliès? William F. Haddock? PHOTOG: William Paley. CAST: Edith Storey (*Ethel Kirby*), Francis Ford (*Cowboy*), Ben Cooper (*Cowboy*), ? (*Florence Halley*), Eleanor Blanchard (*Mrs. Burton, la zia di Florence/Florence's aunt*). PROD: Gaston Méliès, G. Méliès, Inc./Star Film Company. USCITA/REL: 15.06.1911. COPIA/COPY: DCP, 10'37"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Nell'aprile 1911 Gaston Méliès spostò la sua casa di produzione dal Texas alla California, ove continuò a girare soprattutto western, alcuni dei quali (come *When the Tables Turned*) di sapore comico; una preziosissima foto della troupe in cui tutti i presenti sono identificati, scattata per i festeggiamenti del 4 luglio a Santa Paula, apparve su *Moving Picture World* del 29 luglio 1911. La trama si basa sul tema dello scambio di identità: l'attrice Ethel Kirby (Edith Storey), stanca di New York, se ne va in Texas in ferrovia. Sullo stesso treno viaggia anche Florence Halley, diretta dalla zia, Mrs. Burton (Eleanor Blanchard). In una lettera Florence aveva calunniato i cowboy del luogo, definendoli timidi e insipidi; la zia decide quindi di farle uno scherzo, e invita il cowboy a rapire la nipote quando arriverà alla stazione. Essi però

In April 1911 Gaston Méliès moved his company from Texas to California, where he continued to primarily make Westerns, including, as with When the Tables Turned, some in a comic vein (an invaluable photograph of the troupe celebrating July 4th in Santa Paula appears in Moving Picture World, 29 July 1911, with all people identified). The plot uses a mistaken identity theme: actress Ethel Kirby (Edith Storey) tires of New York and takes a train to Texas. Also on the train is Florence Halley, heading to her aunt, Mrs. Burton (Eleanor Blanchard). In a letter Florence had disparaged the cowboys of the locality as awfully tame, so her aunt plays her a trick, telling the cowboys to kidnap her niece when she's at the station. The

scambiano Ethel per Florence e terrorizzano l'attrice fino a quando questa non capisce il loro gioco e rovescia la situazione, fingendosi matta da legare. I critici ne furono deliziati, e il *New York Dramatic Mirror* (21 giugno 1911) scrisse: "è una delle farse più esilaranti cui il vostro critico abbia assistito da parecchio tempo a questa parte".

In qualità di archivisti, discutiamo costantemente il brivido che si prova a ogni ricomparsa di un film "perduto". Dopo aver rinvenuto un rullo non identificato di Gaston Méliès, mi sono messo immediatamente in contatto con lo studioso Robert Kiss inviandogli alcuni fotogrammi; egli mi ha informato che il film era *When the Tables Turned*, conservato anche presso la Library of Congress. Mi sono allora rivolto ai colleghi di Culpeper, chiedendo di scansionare il loro materiale in tempo utile per esaminarlo ed eventualmente aggiungerlo a quello in possesso dell'USC, nella speranza di giungere a una versione quasi completa di questo film da un rullo (l'USC ne possedeva un segmento di circa 700 piedi).

All'arrivo del file ho esaminato il materiale scena per scena, e presto sono stato colto da quella che si può definire solo l'emozione, raramente descritta, di cui talvolta cadono preda gli archivisti. È lo stato d'animo provocato dalla constatazione, crudelmente ironica, che due archivi possiedono in pratica esattamente lo stesso spezzone filmato incompleto di un film altrimenti perduto. Per essere chiari, esistono solo pochissimi esempi superstiti del corpus originario di oltre cento film realizzati da Gaston Méliès: ogni frammento di un nuovo film è quindi una scoperta importante. Allo stesso tempo, è una frustrazione apprendere che due archivi hanno le stesse sequenze di *When the Tables Turned*, ma nessuno dei due ha una copia completa. La buona notizia è che la copia dell'USC contiene all'inizio una ripresa di circa tre secondi che manca nella copia della Library of Congress, mentre quest'ultima ha circa tre secondi in più nella parte finale.

Entrambe le copie sono imbibite e ovviamente rare, ma quella della Library of Congress è in condizioni lievemente migliori, per cui quasi tutte le immagini di questo film che vedrete provengono da essa. La copia dell'USC è uno dei rulli che Christopher Bird aveva acquisito da Ian Maxted per poi donarli allo Hugh M. Hefner Moving Image Archive dell'USC. – DINO EVERETT

MRS. LIRRIPER'S LODGERS (US 1912)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: W. A. Tremayne, dal racconto di/based on the short story by Charles Dickens ("Mrs. Lirriper's Lodgings," in *All the Year Round*, Extra Christmas Number, 12.12.1863). CAST: Mary Maurice (Mrs. Lirriper), Clara Kimball Young (Mrs. Edson), Courtenay Foote (Mr. Edson), Van Dyke Brooke (Major Jackman), Flora Finch (Mrs. Wozenham?). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 15.10.1912. COPIA/COPY: DCP, 14' (da/from 35mm, 850 ft., 16 fps; orig. 951 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Lo snodarsi degli eventi alla pensione della signora Lirriper costringe quest'ultima e il maggiore Jackman ad assumere un ruolo genitoriale per prendersi cura della giovane signora Edson, il cui marito è in viaggio d'affari. Giungono notizie tragiche, che fanno perdere ogni speranza alla giovane donna, ma fortunatamente la signora Lirriper è pronta a confortarla nel momento del bisogno.

men mistake Ethel for Florence and terrify the actress until she realizes their game and turns the tables on them, pretending to be stark raving mad. Critics were delighted, with the New York Dramatic Mirror (21 June 1911) writing, "this is one of the most mirth-provoking farces that this reviewer has witnessed for some time."

*As archivists we're constantly discussing the thrill felt every time a "lost" film is discovered. On finding an unidentified Gaston Méliès reel, I immediately contacted scholar Dr. Robert Kiss with some frame grabs, and he informed me the film was *When the Tables Turned*, which also existed at the Library of Congress. Next I reached out to my colleagues at Culpeper to see if they could scan their material and get it over to me in time to examine and potentially add it to what USC had, hoping we could arrive at a near-complete version of the 1-reeler, since USC had around 700 feet.*

*When the file arrived I examined the material scene by scene, and soon was exposed to what can only be described as an under-reported emotion archivists experience from time to time. That emotion comes from the cruel irony one feels on learning that two archives have essentially the exact same incomplete footage from an otherwise lost film. To be clear, there are only a handful of examples of Gaston Méliès' original body of over 100 films that exist, so anything from a new film is remarkable. It is also frustrating to know that two archives have the same footage from *When the Tables Turned*, yet neither has a complete copy. The good news is that the USC copy has about 3 seconds of footage from the head not found in the LoC copy, and the LoC copy has about 3 seconds from the tail.*

While both prints were tinted and obviously rare, the LoC copy was in slightly better shape so most of what you will see from this title reflects the LoC print. The USC print was another one of the reels Christopher Bird acquired from Ian Maxted prior to donating them to the USC Hugh M. Hefner Moving Image Archive. – DINO EVERETT

The goings-on at Mrs Lirriper's boarding house find Mrs. Lirriper and Major Jackman taking on parental roles looking after the young Mrs. Edson after her husband leaves on business. Tragic news arrives which causes Mrs. Edson to lose hope. Luckily Mrs. Lirriper steps in to comfort her in her moment of need.

**LES PENSIONNAIRES DE MADAME LIRRIPER
FRAU LIRRIPER'S PENSIONÄRE
I PENSIONANTI DELLA SIGNORA LILLIPER**



Mrs. Lirriper's Lodgers, 1912. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)



Mrs. Lirriper's Lodgers, 1912: Clara Kimball Young, Courtenay Foote. (Wisconsin Center for Film and Theater Research, University of Wisconsin, Madison)

Questo progetto mi è giunto grazie a un amico britannico, Christopher Bird, che aveva ricevuto il materiale da un collezionista di dischi a 78 giri di nome Ian Maxted; molti anni fa, questi aveva acquistato alcuni rulli nitrato e un vecchio proiettore Pathé, che aveva riposto nel capanno del giardino. Non ne fece mai nulla, e alla fine li passò a Bird, che è titolare di una collezione qui all'USC. Il progetto è iniziato proprio mentre Marina Butt, studentessa di dottorato di Amsterdam ed ex *Collegian* delle Giornate, era in corrispondenza con me per lo svolgimento di un

This project was brought to me through a British friend, Christopher Bird, who had received the material from a fellow 78-record collector named Ian Maxted. Maxted had acquired some reels of nitrate and an old Pathé projector many years ago and stored them in his garden shed. He never got around to doing anything with them, so ultimately gave them to Bird, who has a collection here at USC. The project began just as a graduate student from Amsterdam and former Giornate

internato dedicato alla preservazione. Abbiamo pensato entrambi che questo progetto, limitato a un singolo rullo, fosse perfetto.

La trama è tratta da un vecchio racconto di Charles Dickens, e questo è il primo dei due film su “Mrs. Lirriper” prodotti dalla Vitagraph; l’altro è *Mrs. Lirriper’s Legacy*, realizzato anch’esso nel 1912. Sarebbe facile interpretare *Mrs. Lirriper’s Lodgers* con lo sguardo accademico di Holly Furneaux dell’università di Leicester, secondo la quale Dickens disseminava talvolta nei propri racconti indizi di relazioni omosessuali. È interessante notare che l’indicazione più chiara in questo senso presente nel film (la lettera in cui il signor Edson comunica alla moglie di non poter tornare perché il loro matrimonio era una “finzione”) è in realtà una creazione della Vitagraph, giacché l’originario racconto dickensiano tace completamente sul contenuto della lettera.

La preservazione è stata un processo lungo e laborioso, poiché la copia lamentava estesi danni. Ne è scaturita anche un’importante scoperta: molti programmi accademici di archiviazione non insegnano agli studenti come si lavora fisicamente sulla pellicola. Con ciò non si intende attaccare questi corsi: ma onestamente, in moduli di quattro ore che si tengono una volta alla settimana, c’è appena il tempo di insegnare gli aspetti basilari del restauro. Lavorare sulla pellicola è questione di pratica, e quindi Marina ha passato lunghe serate a casa a ritagliare pezzettini di nastro e a incollarli su scarti di pellicola prima che le fosse consentito di mettere le mani sul materiale autentico. Alla fine è diventata un’esperta: delle circa 400 riparazioni che costellano il rullo, una buona metà è unicamente opera sua.

La difficoltà successiva è dipesa dal fatto che pensavamo di utilizzare per il restauro un software, presentato al convegno “Reel Thing” nel 2015, che prometteva ottimi risultati. Sembrava di aver finalmente trovato la soluzione più adatta per i piccoli archivi: secondo le informazioni, era possibile utilizzare il software pagando a progetto, anziché acquistare l’intero pacchetto del software. Abbiamo presto scoperto, invece, che si potevano effettuare alcune operazioni, ma quelle più importanti, come la stabilizzazione e la rimozione della sporcizia e dei graffi, erano disponibili solo con l’acquisto del software completo, cosa che esorbitava dalle nostre possibilità economiche. Abbiamo pertanto accantonato il completamento del progetto: tale decisione si è rivelata fortunata perché alla fine Ian Maxted ha rinvenuto alcune altre sequenze della prima metà del film, che siamo stati in grado di reintegrare nella pellicola che presentiamo. – DINO EVERETT

Due mezzi rulli Crystal / Crystal Split Reel

THAT OTHER GIRL (US 1913)

REGIA/DIR: Joseph A. Golden? CAST: Pearl White (*Pearl*), Chester Barnett (*Chester*), Joseph “Baldy” Belmont (*Harold*). PROD: Ludwig G.B. Erb, Joseph A. Golden, Crystal Film Company. DIST: Universal. USCITA/REL: 23.02.1913. COPIA/COPY: 35mm, 584 ft., 8' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, Univ. of Southern California School of Cinematic Arts, LA.

Pearl è innamorata di Chester, ma è corteggiata anche da Harold. Vedendo un biglietto indirizzato a Chester, in cui si menziona Belle Archer, ella si ingelosisce e si serve di Harold per riconquistare Chester; alla fine, però, si rende conto che si è trattato di un equivoco.

Collegian, Marina Butt, was corresponding with me about doing a preservation internship. We agreed that this would be a perfect project since it was just a single reel.

The story is an old Charles Dickens tale, and the first of two “Mrs. Lirriper” films produced by Vitagraph, the other being Mrs. Lirriper’s Legacy, also 1912. One could easily interpret Mrs. Lirriper’s Lodgers through the academic eyes of Dr. Holly Furneaux of Leicester University, who has suggested that Dickens would sometimes weave indications of homosexual relationships into his stories. The interesting thing here is that the most obvious evidence in the film, which is when Mr. Edson writes to his wife stating that he cannot return because their marriage was a “sham,” was actually created by Vitagraph, as the original Dickens story never reveals what was in the letter. Preservation was a lengthy process, as the print had extensive damage. It also raised an important revelation: many academic archiving programs do not teach students how to physically work on film. This is not a slight to any of the programs, because quite honestly there is hardly the time to train preservationists in four-hour blocks once a week. Working with film comes from repetition, so Marina spent many nights at home cutting out tiny slivers of tape and pasting them on scrap film before she was allowed to work on the real thing. In the end she became an expert; of the roughly 400 repairs throughout the reel, basically half were done solely by Ms. Butt.

The next obstacle arose because we planned to utilize restoration software that was presented at the “Reel Thing” conference in 2015 that could do remarkable things. It seemed that finally there was a solution for small archives: it was reported that one could use the software and pay by project rather than having to pay for an entire software package. We soon discovered that while it did do some things, the important ones like stabilization and dirt/scratch removal were only available if one purchased the full software, which was out of our price range. Because of this we put completion of the project off to one side, which turned out to be fortunate, because ultimately Maxted found some more footage from the first half of the film, which we have been able to re-incorporate into this presentation. – DINO EVERETT

Pearl is in love with Chester, but is also being courted by Harold. Upon seeing a note to Chester about Belle Archer, she becomes jealous and uses Harold to get back at Chester, only to ultimately find out there has been a misunderstanding.

SCHULTZ'S LOTTERY TICKET (US 1913)

REGIA/DIR: Joseph A. Golden? CAST: Joseph "Baldy" Belmont (*Mr. Schultz*), Chester Barnett (*Mr. Holtz*). PROD: Ludwig G.B. Erb, Joseph A. Golden, Crystal Film Company. DIST: Universal. USCITA/REL: 23.02.1913. COPIA/COPY: 35mm, 507 ft., 7'30" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Il signor Schultz ha acquistato un biglietto della lotteria, e scopre di aver vinto. Si precipita incautamente a sciacquare denaro in frivolezze, ma quando torna a casa non trova più il biglietto. Segue una ricerca frenetica che alla fine ha esito positivo, ma i guai non finiscono così facilmente.

All'USC abbiamo fatto una scoperta insolita: materiale che probabilmente riposava nella sua scatola fin dal 1968, l'anno in cui Kemp Niver trasferì tutta la pellicola nitrato dell'USC nel formato allora (purtroppo) consueto, ossia 16mm. Il rullo nitrato originale (forse di proprietà di Niver) mostra alcuni segni di deterioramento verso la fine di *That Other Girl*, circostanza che forse spinse Niver ad aggiungerlo al lotto di film degli anni Trenta e Quaranta, posseduti dall'USC, che stava già trasferendo. Quando lo restituì, fu riposto in una scatola con l'etichetta "Niver Project" e collocato su uno scaffale, ove giacque dimenticato fino al mio arrivo. La scatola conteneva un rullo Crystal completo, suddiviso in due parti; entrambi i titoli sono spesso indicati come film di Pearl White. Ella è chiaramente la protagonista del primo film ma non compare nel secondo, a meno che non possedesse segretamente un'abilità per il trucco pari a quella di Lon Chaney: è infatti indicata come l'interprete del ruolo della signora Schultz.

La Crystal Film Company, con sede a New York, si costituì in società per la produzione cinematografica alla fine del 1911; il presidente era Ludwig G. B. Erb e il vicepresidente Joseph A. Golden. L'entusiastica descrizione del nuovo studio della società nel Bronx, apparsa su *Moving Picture World* (16 marzo 1912), illustra l'intenzione di "offrire come principale prodotto commedie e drammi di alta classe". Qualche tempo prima la Crystal Film Company aveva ingaggiato Wray Physioc come "scenografo", insieme con l'operatore John Urie e gli attori Chester Barnett e Pearl White (precedentemente alla Pathé American). Grazie all'enorme popolarità conquistata da Pearl dopo il passaggio ai serial, molte delle sue commedie Crystal furono ridistribuite dalla General Film Company nel 1918.

In questo caso si è trattato di un progetto direttamente fotochimico; la copia a 16mm è stata riportata a 35mm, mantenendo il rapporto 1,37:1 dei 16mm. È stato il primo restauro di un film non realizzato da studenti, effettuato presso l'archivio dell'USC, ed è stato finanziato nel quadro di una sovvenzione congiunta della National Film Preservation Foundation, comprendente anche un rullo di film amatoriali di Slavko Vorkapich. – DINO EVERETT

Mr. Schultz is in possession of a lottery ticket, and learns he is a winner. He jumps the gun and begins spending money frivolously, before returning home to discover the ticket is now missing. A frantic search ensues, which ultimately proves successful, but his troubles do not end so easily.

*An unusual find here at USC, as it had seemingly been sitting in its lab box since 1968, the year Kemp Niver transferred all the USC nitrate film over to (sadly) what was then customary, 16mm. The original nitrate reel (possibly owned by Niver) shows some sign of deterioration near the end of *That Other Girl*, which possibly prompted Niver to add it to the batch of USC films from the 1930s and 40s he was already transferring. When it returned it was stuck in a box marked "Niver Project" and put on a shelf, never to be touched again until I showed up. The box contained a complete Crystal split reel, both titles of which are often credited as Pearl White films. While she is clearly the lead in the first, she is nowhere to be found in the second, unless she secretly possessed make-up skills on a par with Lon Chaney, as she is reported to play Mrs. Schultz.*

*The New York-based Crystal Film Company was incorporated as film manufacturers in late 1911, with Ludwig G. B. Erb as president and Joseph A. Golden as vice-president. A glowing description in *Moving Picture World* (16 March 1912) of their newly built studio in the Bronx explains their intention "to turn out as their principal product high class comedy and drama." Sometime earlier they hired Wray Physioc as "scenic artist," along with cameraman John Urie and actors Chester Barnett and Pearl White (formerly with Pathé American). Thanks to White's enormous popularity after her move to serials, many of her Crystal comedies were re-released by the General Film Company in 1918.*

This was a straight photochemical project; the 16mm print was blown back up to 35mm, maintaining the 1.37:1 aspect ratio of the 16mm. This was the first non-student film restoration done here at the USC archive, and was funded as part of a combined grant from the National Film Preservation Foundation that also included a reel of home movies by Slavko Vorkapich. – DINO EVERETT

DIPLOMATIC HENRY (US 1915)

REGIA/DIR: Sidney Drew. CAST: Sidney Drew (Enrico Oggisposi/Henry Newlywed), Mrs. Sidney Drew [Lucille McVey] (La signora Oggisposi/Mrs. Newlywed), Florence Natol (La zia Becky/Aunt Becky). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 19.11.1915. COPIA/COPY: DCP, 13' (da/from 35mm, 900 ft., 20 fps; orig. 1000 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Ecco un racconto che ammonisce a stare attenti a ciò che si desidera. Henry Newlywed invia un biglietto alla ricca zia Becky, e nel tentativo di dimostrarsi diplomatico verso la zia finisce per umiliare la moglie. Questa vede il biglietto e non solo vi aggiunge qualche riga, ma offre anche a Henry un assaggio di ciò che egli apparentemente voleva; da questo spunto si sviluppa la commedia.

Questo è un altro dei film giunti all'USC attraverso la collezione di Christopher Bird, che si trovava in vari stadi di deterioramento, non perché Bird o Ian Maxted avessero rovinato le pellicole, ma perché qualcun altro le aveva rovinare cent'anni fa. Erano vistosamente giuntate, con estesi danni sui bordi. Uno degli indizi più interessanti e significativi dell'età delle giunture è il loro stato di pulizia o sporcizia. Agli albori del cinema, non tutti i proiezionisti disponevano di una cabina completamente e modernamente equipaggiata con attrezzature standard; erano quindi costretti a improvvisare. Talvolta si dovevano effettuare giunture senza avere gli strumenti per compiere un lavoro preciso. Nel caso di *Diplomatic Henry* era stato necessario raschiare due interi fotogrammi e poi incollarli insieme. In tal modo diventava forse molto stabile, ma purtroppo ogni incollatura rovinava due fotogrammi. Bisognava sostituirle tutte, poiché cercare di far passare la pellicola anche attraverso una macchina senza rocchetti avrebbe dato pessimi risultati, non solo dove le due immagini erano state raschiate, ma anche perché lo spessore dei fotogrammi sovrapposti dopo la giuntura provocherebbe una forte sfocatura dell'immagine, che il sensore della stampante o dello scanner dovrebbe correggere il più presto possibile.

Questo restauro è in realtà ancora un lavoro in corso, poiché alla fine intendiamo riportare questo materiale su pellicola, dopo aver completato la pulizia digitale e aver creato nuovi titoli principali. C'è sempre una linea sottile, tra il desiderio di fare il miglior lavoro possibile e la necessità di sfruttare fino al limite risorse modeste. All'USC dobbiamo costantemente affrontare questo dilemma; alcuni progetti possono durare anni. Non è certo una situazione ideale, ma un piccolo archivio universitario dispone di un bilancio annuale esiguo e di scarso personale. L'unico altro dipendente a tempo pieno è il mio catalogatore, e quindi spesso mi sento tirato in mille direzioni diverse: il mio lavoro sembra quello di una farfalla che vola di fiore in fiore. – DINO EVERETT

A cautionary tale about being careful what you wish for. Henry Newlywed sends a note to his wealthy Aunt Becky, and in his attempt at being diplomatic towards his aunt he manages to put his newlywed wife down. The wife sees the note and not only adds a few lines to it, but gives Henry a taste of what he seemingly wanted, which of course provides the comedy.

*This was another of the films that came to USC through the Christopher Bird Collection. It was in varying stages of disrepair – not because Bird or even Ian Maxted had treated them poorly, but because someone 100 years ago had. They were heavily spliced, with extensive edge damage. One of the most interesting and telltale signs of splices being that old are how clean or messy they are. Since not every projectionist in the early days had a fully stocked state-of-the-art booth with union-standardized equipment, they often were forced to improvise. This sometimes meant making splices without any device that could ensure precision. In the case of *Diplomatic Henry* this meant scraping two entire frames and sticking them together. This may have ensured a very durable join, but it unfortunately ruined two full frames at every splice point. They all needed to be replaced, since trying to run them through even a sprocketless machine would ensure an unpleasant result, not only where the two images' information had been scraped away, but the thickness of multiple frames after the join would send the film wildly out of focus, causing the printer or scanning sensor to do its best to adjust as quickly as possible.*

This restoration is actually still a work-in-progress, since we ultimately intend to return this to film once we finalize the digital clean-up and main-title re-creation. There is always a fine line between wanting to do the best possible job and making sure that you spread limited resources as far as they will go. We are constantly faced with this dilemma at USC; certain projects can take years. Not an ideal situation, but as a small university-based archive we have a limited annual budget, and a tiny staff. My full-time cataloguer is the only other regular employee, so I often get pulled in a million directions at once: my daily work resembles that of a butterfly darting from flower to flower. – DINO EVERETT



RISCOPE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

DAS ALTE GESETZ (La vecchia legge/The Ancient Law) (DE 1923)

REGIA/DIR: E. A. [Ewald André] Dupont. SCEN: Paul Reno, dalle memorie di/from the memoirs by Heinrich Laube. PHOTOG: Theodor Sparkuhl. SCG/DES: Alfred Junge, Curt Kahle. COST: Ali Hubert. CAST: Ernst Deutsch (*Baruch*), Henny Porten (*arciduchessa/Archduchess Elisabeth Theresia*), Ruth Weyher (*dama di corte/Lady-in-waiting*), Hermann Vallentin (*Heinrich Laube*), Abraham Morewski (*Rabbi Mayer*), Grete Berger (*sua moglie/his wife*), Robert Garrison (*Ruben Pick*), Fritz Richard (*Professor Nathan*), Margarete Schlegel (*Esther*), Jacob Tiedtke (*direttore della compagnia teatrale/Director of the theatre company*), Olga Limburg (*sua moglie/his wife*), Alice Hechy (*la figlia/their daughter*), Julius M. Brandt (*un vecchio attore/an old actor*), Fritz Richard (*Nathan*), Wolfgang Zilzer (*Page*), Kálmán Zátony (*Josef Wagner*), Dominik Löscher, Philipp Manning, Alfred Krafft-Lortzing, Robert Scholz. PROD: Comedia-Film GmbH, Berlin. PROD. MGR: Max Paetz. V.C./CENSOR DATE: 18.10.1923. USCITA/REL: 29.10.1923 (Marmorhaus, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 137' (da/from 35mm, orig. 3028 m., col. [imbibito/tinted]); did./titles: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment: Alicia Svigals (violino/violin), Donald Sosin (pianoforte), Romano Todesco (contrabbasso/double bass), Frank Bockius (percussioni/drums).

È singolare come la reputazione di E.A. Dupont sembri sempre solo sfiorare la grandezza: dalle posizioni di primo piano raggiunte con *Variété* retrocede un po' nonostante film eccellenti come *Moulin Rouge* e *Piccadilly*. Secondo Lotte Eisner, sempre poetica, Dupont "è riuscito a infondere nelle sue immagini finezze squisite ... Egli fa vibrare gli interni dell'atmosfera adatta a ogni situazione, sposa il velluto delle tenebre alla morbida seta delle luci". Si riferiva a *Das alte Gesetz*, film già approfonditamente studiato dopo il restauro del 1984, soprattutto per l'empatia con cui ricostruisce la vita delle comunità ebraiche alla metà del XIX secolo, attraverso la storia dell'ascesa di un attore dalle origini in uno shtetl fino alla società aristocratica di Vienna. Oggi però possiamo apprezzare il film ancor meglio grazie al nuovo restauro effettuato dalla Deutsche Kinemathek ed iniziato con il ritrovamento dei cartelli originali delle didascalie. Dopo questa scoperta, è stato lanciato un appello per localizzare tutto il materiale sopravvissuto. Alle quattro copie già conosciute se ne sono così aggiunte altre due. Il restauro, supervisionato alla Deutsche Kinemathek da Daniel Meiller, è stato particolarmente

It's peculiar how E.A. Dupont's reputation always seems to hover on the edge of greatness, accorded high status for Variété but then dropping a bit despite the excellence of films like Moulin Rouge and Piccadilly. Lotte Eisner, ever poetic, wrote that Dupont "succeeded in giving exquisite subtleties to his images... He makes the interiors vibrate with the atmosphere appropriate to each situation, marrying the velvet of the darks to the tender silk of the lights." She was discussing Das alte Gesetz, a film that's been well-studied following a 1984 restoration, largely for the way it sympathetically captures mid-19th century Jewish life via the story of an actor's rise from his shtetl origins to the aristocratic world of Vienna. Yet our appreciation has significantly increased thanks to the new restoration by the Deutsche Kinemathek, which began with the discovery of the original title cards. Once these were found, a call was made for all surviving material, which turned up two additional prints to the four previously known. The resulting restoration,



Das alte Gesetz, 1923: Ernst Deutsch, Abraham Morewski. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

complesso perché si è voluto essere il più fedeli possibile all'edizione originariamente distribuita in Germania, compresa la palette dei colori propria delle copie di distribuzione americane e svedesi.

Gli studiosi del film tendono a dividersi in due campi: quelli che, come Lotte Eisner, ignorano praticamente l'intreccio narrativo e si concentrano sull'aspetto estetico, celebrando il modo in cui Dupont e il direttore della fotografia Theodor Sparkuhl imitano le luci e le ombre di un'acquaforte di Rembrandt; e quelli che trascurano la palpabile bellezza per analizzare le tesi del film sull'assimilazione e il divario tra la vita degli ebrei nelle zone rurali e quella dei loro correligionari cittadini e "occidentalizzati" (si pensa anche a *Der gelbe Schein*, 1918,

overseen by Daniel Meiller at the Deutsche Kinemathek, was an especially complex process which reproduces as much as possible the original German release, including the color palette shared by both the American and Swedish release prints.

Scholars of the film tend to fall into two camps: those like Eisner who practically ignore the storyline and focus on the aesthetics, celebrating the way Dupont and cinematographer Theodor Sparkuhl emulate the light and shadow of a Rembrandt etching, and those who bypass the palpable beauty to analyze what the film says about assimilation and the divide between Jewish peasant life and that of their "Westernized" city-dwelling

proiettato alle Giornate l'anno scorso). È un peccato che ben pochi studiosi abbiano cercato di fondere le due prospettive: infatti, sorvolare sull'affascinante ricostruzione della vita ebraica che il film ci offre, significa perdere di vista una delle principali ragioni dell'eccezionalità di *Das alte Gesetz*; all'opposto, chi si occupa solo della trama, non solo ne lascia in ombra le qualità cinematografiche, ma lo relega nel ghetto della sottocategoria denominata "film ebraici".

Lo sceneggiatore Paul Reno (il cui vero nome era Pinkus Nothmann) si era ispirato in parte alle vicende dell'attore ottocentesco Bogumił Dawison, ingaggiato da Heinrich Laube al Burgtheater nel 1849. Il vero Laube nutriva convinzioni nettissime sul ruolo degli ebrei nella società moderna: assimilazione o espulsione. Pertanto rifiutò di affidare a Dawison ruoli importanti nelle tragedie classiche, sostenendo che l'attore ne esagerava gli aspetti emotivi. Si trattava di un pregiudizio antisemita, che collegava le manifestazioni emotive esteriori a tratti ebraici e quindi non sorprende che Reno, nel concepire i suoi personaggi, si sia notevolmente discostato dalla realtà storica. Harry A. Potamkin, nella sua fondamentale analisi delle caratteristiche ebraiche nel cinema ("Movie: New York Notes," *Close Up*, febbraio 1930), elogiò con particolare calore *Das alte Gesetz* perché aveva evitato di trasformare l'ebraicità in uno *shtick*, preferendo Abraham Morewski, che qui interpreta il rabbino Mayer, all'eccessivo sentimentalismo riscontrabile praticamente in tutti i personaggi di *The Jazz Singer*. Inoltre il film – ed è una bella novità – descrive lo *shtetl* come un tradizionale villaggio rurale, non come il luogo sudicio e miserabile così spesso associato all'immagine di quelle comunità.

È probabile che l'enorme popolarità di Henny Porten inducesse gli spettatori tedeschi dell'epoca ad andare oltre molte esitazioni tematiche, anche se nel film (a differenza di quanto avvenne nella vita reale dell'attrice, che nel 1921 sposò il medico ebreo Wilhelm von Kaufmann) i personaggi accettano di sposarsi solo con correligionari. L'arciduchessa interpretata dalla Porten ammette l'impossibilità di una storia d'amore con Baruch (Ernst Deutsch) perché egli è ebreo, oppure perché non è un nobile, ed è per giunta un attore? Il film sembra indicare che il motivo stia nell'estrazione sociale e nella professione di lui, ma forse solo perché la barriera religiosa era un fattore troppo ovvio per richiedere una menzione diretta. Proprio il consolidamento dello status dei ceti medi ebraici in Austria e in Germania, negli anni Venti, provocò una recrudescenza delle reazioni contro l'integrazione e dei timori di assimilazione: pochi giorni dopo la prima del film, alla fine di ottobre del 1923, scoppiarono a Berlino disordini antisemiti rivolti proprio contro il tipo di ebrei est-europei rappresentato dalla famiglia di Baruch.

Dupont lavorò per la prima volta con Henny Porten in *Die Geier-Wally* (1921), proprio nel momento in cui la reputazione di lui iniziava a crescere e quella di lei attraversava un processo di maturazione. Lei fu anche produttrice dei primi due dei tre lavori frutto della loro collaborazione. Anna Schierse del Landesarchiv di Berlino ha scoperto che la Comedia-Film, una società di breve durata che produsse *Das alte Gesetz*, era di proprietà di Ernst Deutsch e Hans Janowitz. La distribuzione internazionale di *Das alte Gesetz* fu accolta da critiche

co-religionists (one also thinks of Der gelbe Schein, 1918, screened at the Giornate last year). It's a shame so few scholars bring both perspectives together, since hiding from the film's fascinating treatment of Jewish life misses a key reason why Das alte Gesetz is so special, while dealing only with the storyline not only sidelines its cinematic qualities but relegates the movie to that ghettoized subsection called "Jewish films."

*Screenwriter Paul Reno (born Pinkus Nothmann) was partly inspired by the 19th-century actor Bogumił Dawison, hired by Heinrich Laube at the Burgtheater in 1849. The real Laube held very firm notions about Jews in modern society: assimilation or expulsion, and he refused to give Dawison major roles in classic tragedies, claiming the actor over-sentimentalized them. It was a prevailing anti-Semitic put-down, associating outward displays of emotion with Jewish traits, and unsurprisingly Reno veered significantly from the historical record when inventing his characters. It's interesting to note that Harry A. Potamkin, in his key discussion of Jewish characteristics in film ("Movie: New York Notes," *Close Up*, February 1930), particularly praised *Das alte Gesetz* for its refusal to turn Jewishness into a shtick, favorably comparing Abraham Morewski, as Rabbi Mayer, to the over-sentimentality of practically everyone in *The Jazz Singer*. In addition, the film refreshingly presents the shtetl as a traditional rural village, not the impoverished and foul-looking place of misery so often associated with such communities.*

For German audiences of the day, the enormous popularity of Henny Porten would have transcended most thematic hesitations, though unlike her real-life story (in 1921 she married the Jewish doctor Wilhelm von Kaufmann), the characters refuse to wed outside the faith. Does Porten's Archduchess accept that a romance with Baruch (Ernst Deutsch) is impossible because he's Jewish, or because he's a commoner, and an actor to boot? The movie gives signs that origin and profession are the key, though perhaps that's because the religious barrier is too obvious to need addressing directly. Precisely because the 1920s saw a solidification of the status of urban German and Austrian middle-class Jews, the backlash against integration and fears of assimilation continued to grow: just days after the film's premiere in late October 1923, anti-Semitic riots broke out in Berlin, specifically directed at the kinds of East European Jews represented by Baruch's family.

*Dupont first worked with Porten in *Die Geier-Wally* (1921), exactly when his reputation began to rise and hers was undergoing a maturation process; she acted as producer on the first two of their three collaborations. Anna Schierse of the Landesarchiv in Berlin has discovered however that Comedia-Film, the short-lived production company for *Das alte Gesetz*, was owned by Ernst Deutsch and Hans Janowitz. Glowing critiques followed the worldwide distribution of *Das alte Gesetz*,*

assai lusinghiere; Iris Barry lo definì un “film splendido e sfortunato” (ella rimase specialmente colpita da Deutsch, che paragona a Charlie Chaplin). Come molti membri del cast e della troupe, Deutsch lasciò la Germania quando l'antisemitismo rese la vita sempre più difficile. Morewski, uno dei giganti del teatro yiddish, riuscì a sopravvivere fuggendo nelle repubbliche sovietiche dell'Asia centrale; tornò poi in Lettonia e finì i suoi giorni a Varsavia, da star del Teatro ebraico di Stato di Ida Kamińska. Tra coloro che parteciparono al film, altri non furono così fortunati: Paul Reno fu assassinato a Bergen-Belsen e Grete Berger, che interpretava la moglie del rabbino, morì ad Auschwitz. Contrariamente a quanto affermano varie fonti, Werner Krauss non figura nel cast. Desidero ringraziare Cynthia Walk, i cui studi sul film sono stati determinanti per la nostra comprensione della sua storia e rilevanza tematica. – JAY WEISSBERG

with Iris Barry calling it a “beautiful, unsuccessful film” (she was especially taken by Deutsch, whom she compares to Charlie Chaplin). Like many in the cast and crew, Deutsch left Germany as anti-Semitism made life increasingly difficult. Morewski, one of the Yiddish theater's giants, also survived by fleeing to the Soviet Central Asian Republics, making his way back to Latvia and ending his days as a star in Warsaw with Ida Kamińska's State Jewish Theater. Others in the production weren't so lucky: Paul Reno was murdered in Bergen-Belsen and Grete Berger, who played the Rabbi's wife, died in Auschwitz. Contrary to a number of sources, Werner Krauss is not in the cast. I am indebted to our understanding of its history and thematic importance. – JAY WEISSBERG

BALETTPRIMADONNAN [La prima ballerina] (SE 1916)

Titolo di lavorazione / Working title: Wolo Czawienko.

REGIA/DIR: Mauritz Stiller. SCEN: Djalmar Christofersen. PHOTOG: J. Julius [Julius Jaenzon]. SCG/DES: Axel Esbensen. CAST: Jenny Hasselquist (*Anjuta Jankin, ballerina*), Lars Hanson (*Wolo Czawienko, violinist*), Richard Lund (*conte/Count Orsky*). PROD: AB Svenska Biografteatern. COPIA/COPY: DCP, 38' (dal/from 35mm: 18 fps, imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Un primo intervento di preservazione di *Ballettprimadonnan* di Mauritz Stiller fu effettuata nel 1994, a partire dal frammento di un nitrato imbibito e virato, con didascalie in spagnolo, ritrovato a Saragozza. Nel 2015, la Filmoteca Española di Madrid ha individuato nelle proprie collezioni un secondo frammento, sempre con didascalie in spagnolo, appartenente allo stesso nitrato, vale a dire che circa metà del film è sopravvissuta.

Una tra varie altre opere del primo Stiller recuperate negli ultimi anni, *Ballettprimadonnan* narra della figlia di un contadino innamorata di un violinista di umili origini, il quale persuade i familiari di lei a lasciarle sostenere un provino per l'accademia di ballo. Jenny Hasselquist, qui al suo debutto cinematografico nei panni della protagonista, era all'epoca prima ballerina alla Royal Opera di Stoccolma e nella danza avrebbe proseguito la sua carriera, facendo solo poche altre apparizioni sul grande schermo (tra le quali ricordiamo *Vem dömer?*, il film di Sjöström del 1922 programmato alle Giornate del 2017). Il ruolo del violinista è interpretato da Lars Hanson, anch'egli all'epoca relativamente alle prime armi come attore.

Lo Svenska Filminstitutet ha avuto accesso al secondo frammento rinvenuto a Madrid per effettuare un nuovo restauro, che è stato presentato al Cinema Ritrovato di Bologna del 2016 come *work in progress*. Il restauro risalente agli anni Novanta è stato proiettato assieme ad alcune scansioni non definitive del secondo frammento e a esempi di didascalie ricreate imitando il design e il font dell'originale (cosa che nella versione degli anni Novanta non era stata fatta). Il restauro è stato successivamente completato e presentato per la prima volta a Stoccolma presso lo Svenska Filminstitutet nell'ottobre 2016. Quella delle Giornate 2018 è la prima proiezione

A first preservation of Mauritz Stiller's *Ballettprimadonnan* was carried out in 1994, from a fragment of a tinted and toned nitrate print with Spanish intertitles found in Zaragoza, Spain. In 2015, the Filmoteca Española in Madrid identified a second fragment with Spanish intertitles of the film in its collections, originating from the same nitrate print, meaning that approximately half of the film has survived.

One of several early films by Stiller which has resurfaced in recent years, *Ballettprimadonnan* depicts the story of a farmer's daughter in love with a violinist of poor origins who convinces her family that she should audition for the ballet academy. Making her film debut playing the girl is Jenny Hasselquist, who at the time was actually engaged as a prima ballerina at the Royal Opera in Stockholm. Her main career would continue to be dance; she made only a few more appearances in film (including Sjöström's 1922 *Vem dömer?* (*Love's Crucible*), screened at the 2017 *Giornate*). The violinist is played by Lars Hanson, also then a relative newcomer to the screen. The Swedish Film Institute was granted access to the second fragment found in Madrid in order to make a new restoration. This was presented in 2016 at the Cinema Ritrovato festival in Bologna as a work-in-progress; the 1990s restoration was screened alongside samples of raw scans of the second fragment and examples of how the intertitles were going to be recreated, emulating the design and font of the original (which had not been done in the 1990s version). The restoration was completed later in 2016 and first presented at the Swedish Film Institute in Stockholm in October that year. This screening at Pordenone marks the first time the new restoration has been shown at any international festival.



Balettprimadonnan, 1916: Jenny Hasselquist.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

del nuovo restauro a un festival internazionale.

La versione attuale comprende tutto il materiale rinvenuto a Saragozza e Madrid e tutte le didascalie. Per colmare le lacune sono stati utilizzati i fotogrammi depositati per il copyright alla Library of Congress di Washington unitamente a foto delle collezioni dello Svenska Filminstitutet e a un numero limitato di didascalie esplicative, dal design e font neutrale per cui sono facilmente distinguibili dalle didascalie ricreate. Per i colori si è partiti da quelli dei frammenti nitrato. Il secondo frammento rinvenuto a Madrid conteneva anche parti del secondo rullo, tra cui le scene in cui si vede l'attrice Jenny Hasselquist eseguire un balletto alla Royal Opera di Stoccolma. Questa sequenza del balletto era virata ed è fortemente degradata a causa del processo di decomposizione chimica. — JON WENGSTRÖM



Balettprimadonnan, 1916: Jenny Hasselquist, Lars Hanson. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

The current version includes all the footage found in Zaragoza and Madrid, and all of the film's intertitles. Copyright frames originating from the Library of Congress in Washington, DC, and stills from the collections of the Swedish Film Institute have been used to cover the missing footage, as well as a limited number of explanatory titles, with a neutral font and design to make them easily discernible from the re-created intertitles of the original. The colours have been re-created using the colours of the nitrate fragments as reference. The second fragment found in Madrid also contained footage from the second reel of the film, including scenes where we get to see actress Jenny Hasselquist perform a ballet at the Royal Opera in Stockholm. This ballet sequence was toned, and had suffered severe decomposition due to chemical decomposition. — JON WENGSTRÖM

ENERGICA AVANZATA CONTRO I RIBELLI DI EL BARUNI (L'avanzata decisiva in Libia / L'avanzata di Tripolitania / Tripolitania: azione decisiva) (IT 1913)

Film in 2 parti; parte del ciclo "Guerra italo-turca". / Film in 2 parts; part of the series "Guerra italo-turca".

REGIA/DIR, PHOTOG: Luca Comerio. RIPRESE/FILMED: 1912?. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913 (n. 276). COPIA/COPY: DCP, 7' (dal/from 35mm: 2 frammenti/fragments, 123 m., 16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Università degli Studi di Udine, La Camera Ottica – Film and Video Restoration, Gorizia. Preservazione da un controtipo negativo/Preserved from a duplicate negative.

A seguito della personale dedicata dalle Giornate a Luca Comerio nelle tre precedenti edizioni, a cura di Sergio M. Grmek Germani, continuano i ritrovamenti e i restauri di film o frammenti di film del grande cineasta, in felice risposta a quanto auspicato nella scheda del precedente catalogo. Siamo lieti di accogliere nel programma uno di questi ritrovamenti, qui di seguito introdotto da chi ne sta affrontando il restauro. Come riportato da Aldo Bernardini, con lo scoppio della guerra tra

Following the special programmes dedicated to Luca Comerio presented in the past three editions of the Giornate, curated by Sergio M. Grmek Germani, films and fragments from the great filmmaker's work continue to surface and undergo restoration – in accordance with the hopes expressed in last year's catalogue. This year we are delighted to include one of these discoveries, introduced below by those dealing with its restoration. As reported by Aldo Bernardini, at the outbreak of war between the

Regno d'Italia e Impero Ottomano alla fine del 1911, Comerio si impegnò sul fronte libico "in una serie di reportage dal fronte dei combattimenti. Si trasferisce quindi a Tripoli, aprendovi una succursale del proprio stabilimento: i filmati sui vari episodi del conflitto in corso costituiscono il nerbo della sua produzione (ventotto titoli) nel corso del 1912". Dall'Africa Comerio fa arrivare e uscire anche alcuni film a medio e lungo metraggio, come *La battaglia delle Due Palme* (500 m), *La presa del marabutto di Sidi Said* (600 m) e *La presa di Zuara* (1200 m).

In Africa però Comerio deve fare i conti con i divieti imposti dai comandi militari, che impediscono ai giornalisti e ai cineoperatori di avvicinarsi ai luoghi dei combattimenti. Comerio aggira l'ostacolo, in qualche caso, riprendendo sbarchi di soldati, marce di trasferimento e manovre militari; con i suoi filmati ottiene molto successo di pubblico, ma suscita anche qualche perplessità e contestazione. A questo proposito *La Cinematografia Italiana ed Estera* scrive che Comerio 'minaccia di diventare il Vanderbilt della Cinematografia con quei veri capolavori dei films dal vero. E merita tanta fortuna, perché, a parte l'indiscutibile valore tecnico, non risparmia spese e fatiche per ottenere risultati splendidi. Si dice che solo con la pellicola della *Battaglia delle Due Palme* abbia incassato la bagatella di 200.000 lire'; ma un altro critico, Aristarco jr., lamentando l'assenza degli operatori italiani dai campi di battaglia in Tripolitania, rileva che la Cines e la Comerio 'hanno fatto qualche cosa: ma è stata una fregola, quando non è stato un trucco. Specie la Comerio ha gabellato per scene dal vero della guerra tripolinica-cirenaica certe masturbate esercitazioni militari, roba che fa rabbia, per non dire altro. Solo la Pathé, ma non è cosa nostra, ha potuto darci alcun che di verosimile'; e tracciando il bilancio della stagione 1911-1912, lo stesso critico si chiede: 'Del Comerio che dire? ... è un vero che ci sfugge; ed è produzione solo lodevole, perché cerca appunto di riprodurre il vero... quando lo produce veramente; e bene spesso lo produce.' (A. Bernardini, "Le società di Luca Comerio", in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante: Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, 2007)

Energica avanzata contro i ribelli di El Baruni fa parte di questo ciclo di produzioni dedicato alla campagna di Libia. Il film (lunghezza complessiva 1200 metri, come accertato da Luca Mazzei) è diviso in due parti, di cui sono stati ritrovati due frammenti (lunghezza indicativa del frammento A 140 metri, lunghezza indicativa del frammento B 20 metri) riferibili alla fine della prima parte e all'inizio della seconda. Più specificamente, nel film si ripropongono alcune operazioni militari relative alla pressione dell'esercito italiano su quello turco nella zona occidentale della Tripolitania dopo la conquista di Tripoli. È possibile, dunque, osservare le scene di guerra (come riporta Bernardini nell'articolo citato, si tratta probabilmente di ricostruzioni o di esercitazioni): il concentramento delle truppe degli alpini e dei bersaglieri, l'utilizzo della tecnologia militare (i cannoni da montagna, gli autocarri, etc.), l'inseguimento dell'esercito turco fino a Miega e Jefren

*Kingdom of Italy and the Ottoman Empire at the end of 1911, Comerio was engaged on the Libyan front "in a series of reports from the front line. Then he moved to Tripoli, and opened a branch of his own company; the films of various episodes from the fighting in progress constitute the core of his production (28 titles) during the course of 1912". From Africa Comerio also sent and released several medium- and feature-length films, such as *La battaglia delle Due Palme* (The Battle of the Two Palms; 500 m.), *La presa del marabutto di Sidi Said* (The Capture of the Marabout of Sidi Said; 600 m.), and *La presa di Zuara* (The Taking of Zuwara; 1200 m.).*

*In Africa, however, Comerio had to reckon with an embargo imposed by the military authorities, which did not allow journalists and cameramen to enter combat zones. In some cases he was able to get around them, in others he filmed soldiers disembarking or marching to the front, and military manoeuvres. Though his films were highly popular with the public, they aroused embarrassment and objections in some quarters. On this subject, *La Cinematografia Italiana ed Estera* wrote that Comerio "is threatening to become the Vanderbilt of cinematography with these masterpiece films dal vero [from real life]. He deserves this success because, aside from their unquestionable technical merit, he spares no expense or effort to obtain splendid results. His film *La battaglia delle Due Palme* alone is said to have earned a trifling 200,000 lire". But another critic, Aristarco Jr., lamenting the absence of Italian cameramen from the battlefields of Tripolitania, pointed out that Cines and Comerio "have done something: but it was an urge, when it wasn't a ruse. Comerio in particular filmed self-gratifying military exercises and passed them off as real scenes from the war in Tripolitania and Cyrenaica – stuff that makes one livid, to say the least. Only Pathé, which isn't ours, has been able to give us anything reliable". Taking stock of the 1911-12 season, the same critic wondered: "And what can we say about Comerio? His is an elusive reality; it is nothing but praiseworthy, because he seeks to reproduce the real... when he really produces it; and very often he does produce it." (A. Bernardini, "Le società di Luca Comerio", in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante: Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, 2007).*

Energica avanzata contro i ribelli di El Baruni (Vigorous Advance Against the Rebels of Al-Baruni) was part of this series of productions devoted to the campaign in Libya. The film (total length 1200 metres, as verified by Luca Mazzei) was in two parts, of which two fragments have been found (Fragment A is about 140 metres long; Fragment B, 20 metres), from the end of the first part and the beginning of the second. More specifically, the film presents several military operations involved in the pressure being brought to bear by the Italian army on the Turks in the western zone of Tripolitania after the conquest of Tripoli. The scenes shown (probably, as Bernardini observes in the article cited above, re-enactments or military manoeuvres) feature concentrations of alpini [mountain troops] and bersaglieri [light infantry sharpshooters], the employment of military technology (mountain cannons, trucks, etc.), the pursuit of the Turkish army as far as Miega and Jefren – with the battle

– con la battaglia di Jefren (oggi conosciuta come Yafran) e l'apoteosi italiana. Tra le personalità storiche coinvolte vengono citati il generale Montuori e il generale Lequio.

Il ritrovamento e l'identificazione dei due frammenti è stato effettuato da Diego Cavallotti, Silvio Celli e Andrea Mariani all'interno del progetto di ricerca riguardante il fondo Chineso, in parte relativo alla collezione del goriziano Rodolfo Cristiani, ora donato all'Università degli Studi di Udine. Tale lavoro (di preservazione e valorizzazione) coinvolge diversi studiosi di cinema muto italiano, in particolare Luca Mazzei e Denis Lotti. L'identificazione è stata svolta all'interno del Laboratorio "La Camera Ottica" di Gorizia. – DIEGO CAVALLOTTI

of Jefren (today known as Yafran) and the Italian triumph. Among the historical personalities involved, General Montuori and General Lequio are mentioned.

The discovery and identification of the two fragments was the work of Diego Cavallotti, Silvio Celli, and Andrea Mariani, working as part of the research project concerning the Chinese Collection, partly related to the collection of Rodolfo Cristiani from Gorizia, now donated to the University of Udine. Such conservation and evaluation work has involved various Italian silent film scholars, in particular Luca Mazzei and Denis Lotti. The identification was performed in the laboratory "La Camera Ottica" in Gorizia. – DIEGO CAVALLOTTI

FORBIDDEN PARADISE (La czarina) (US 1924)

REGIA/DIR: Ernst Lubitsch. SCEN: Agnes Christine Johnson, Hans Kräly; dalla commedia di/based on the play by Lajos Biró & Melchior Lengyel, *A cárnö* (Budapest, 1912), adattata da/adapt. Edward Sheldon (*The Czarina*, New York, 1922). PHOTOG: Charles Van Enger. SCG/DES: Hans Dreier. CAST: Pola Negri (*la zarina/The Czarina*), Rod La Rocque (*Alexei*), Adolphe Menjou (*lord ciambellano/Lord Chamberlain*), Pauline Starke (*Anna*), Fred Malatesta (*ambasciatore francese/French ambassador*), Nick De Ruiz (*il generale/General*), Madame Daumery (*dama di corte/lady-in-waiting*). PROD: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky, Famous Players-Lasky. DIST: Paramount Pictures. USCITA/REL: 24.11.1924. COPIA/COPY: DCP, 73' (dal/from 35mm: 6461 ft.; orig. 7351 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York. Restauro effettuato nel 2018 da/Restored 2018 by The Museum of Modern Art & The Film Foundation, con il sostegno della/with funding provided by the George Lucas Family Foundation.

Nella sua fantasiosa autobiografia del 1970, *Memoirs of a Star*, Pola Negri afferma che l'ispirazione per *Forbidden Paradise* le era venuta leggendo la biografia di Caterina la Grande scritta dall'ungherese Melchior Lengyel. Era il testo perfetto per aiutare il suo vecchio collega di Berlino e attuale vicino di casa a Beverly Hills Ernst Lubitsch, la cui carriera hollywoodiana non stava andando tanto bene. "Prima di arrivare a metà, mi resi conto che avevo trovato ciò che cercavo e attraversai di corsa il prato davanti casa sua, agitando come un vessillo vittorioso il libro che tenevo in mano." Secondo quanto scrive Mariusz Kotowski nella sua biografia di Pola Negri recentemente pubblicata, "grazie al successo dei suoi film precedenti, Pola era in grado di proporre alla Paramount materiale di propria scelta. Ella mostrò loro *The Czarina* e suggerì Lubitsch come regista".

Ben poco di tutto questo sembra essere vero. *The Czarina* era stata infatti un'opera di gran successo della stagione teatrale di Broadway del 1922 – adattamento di Edward Sheldon (*Dishonored Lady [Disonorata]*) dell'originale ungherese del 1912 di Lengyel e Lajos Biró, *A cárnö* (*La zarina*). Prodotto da Charles Frohman (uno dei partner originari della Famous Players-Lasky, che spesso forniva soggetti alla Paramount), questa commedia aveva offerto l'occasione di un trionfante ritorno sulle scene a un'attrice veterana come Doris Keane, e aveva segnato l'esordio a Broadway di un giovane attore inglese, Basil Rathbone.

Semmai fu probabilmente Lubitsch – che aveva già iniziato la lunga serie dei suoi successi di critica – a essere fatto venire dalla Warner Bros. per risollevere le sorti di Pola Negri, i cui primi film americani non si erano mantenuti all'altezza dell'ondata di pubblicità suscitata dalla sua relazione sentimentale con Charles Chaplin. La prima menzione di *Forbidden Paradise* nella stampa specializzata sembra risalire al

In her fanciful 1970 autobiography Memoirs of a Star, Pola Negri claims that the inspiration for Forbidden Paradise came to her as she was reading a biography of Catherine the Great by the Hungarian writer Melchior Lengyel. Here was the perfect property to bail out her old Berlin colleague and present Beverly Hills neighbor Ernst Lubitsch, whose Hollywood career wasn't going so well. "Before I was half through, I knew that I had found what I was looking for and bounded across the lawn to his house, waving the book in my hand like a victorious banner." According to Mariusz Kotowski in his recently published biography of Negri, "based on the success of her previous movies, Negri was able to present the owners of Paramount with her own material. She showed them The Czarina and suggested Lubitsch as a director." Not much of this appears to be true. The Czarina was, in fact, a successful Broadway play of the 1922 season, adapted by Edward Sheldon (Dishonored Lady) from a 1912 Hungarian original by Lengyel and Lajos Biró, A cárnö [The Czarina]. Produced by Charles Frohman (as one of the original partners in Famous Players-Lasky, Frohman frequently provided Paramount with material), the play had been a triumphant comeback vehicle for the veteran actress Doris Keane, and had also provided a young British actor, Basil Rathbone, with his Broadway debut.

If anything, it was probably Lubitsch – already on his long roll of critical successes – who had been brought over from Warner Bros. to prop up Negri, whose first American films had not lived up to the tidal wave of publicity generated by her public romance with Charles Chaplin. The first mention of Forbidden Paradise in the trade press seems to be a March 1924 advertisement in the



Forbidden Paradise, 1924: Ernst Lubitsch, Pola Negri. (The Museum of Modern Art, New York)
Forbidden Paradise, 1924: Pola Negri, Ernst Lubitsch. (The Museum of Modern Art, New York)



Forbidden Paradise, 1924: Rod La Rocque, Pola Negri. (Paramount Pictures/Photofest)

Forbidden Paradise, 1924: Pola Negri, Pauline Starke. (The Academy - Margaret Herrick Library, LA)

marzo 1924: si tratta di un annuncio sull'*Exhibitors Herald* che promette "il più grande dei trionfi di Pola Negri – diretta ancora una volta da Lubitsch, il regista che per primo ha scoperto il suo genio e lo ha portato al suo massimo fulgore". Qui tuttavia non si fa cenno a Caterina la Grande perché è questo un dramma contemporaneo, "basato su un soggetto di Paul Bern" con "una Negri in abiti sfarzosi magnificamente spalleggiata dagli altri interpreti di una vicenda sensazionale di amori e intrighi dell'alta società". Sembra probabile che, a un certo punto, il soggetto di Bern sia stato scartato a favore di *The Czarina* e che del primo si sia forse conservato il solo titolo, che non ha un chiaro rapporto con la sceneggiatura definitiva, firmata da Agnes Christine Johnson (*Show People [Maschere di celluloido]*, *The Patsy [Fascino biondo]*) e da Hans Kräly, consueto collaboratore di Lubitsch.

Tracce della vicenda contemporanea si scorgono, forse, anche nel suggestivo intreccio tra grandeur imperiale del diciottesimo secolo e dettagli urbani del ventesimo: automobili che appaiono all'improvviso in paesaggi feudali, una regina che suscita sbalordimento e costernazione tra le dame di compagnia, decidendo di tagliarsi i capelli a caschetto secondo l'ultima moda francese (del 1924). Non più imperatrice di tutte le Russie, questa Caterina è invece la regina di un piccolo regno, i cui "fedeli sudditi si vantano di essere governati dalla più grande delle donne, con il cuore più grande d'Europa". Facendo di Pola Negri una figura di potere in un mondo astorico, Lubitsch rovescia la formula su cui aveva fondato i suoi film di maggior successo girati con lei in Germania (oltre al più recente *Rosita*): ella non è più l'intrusa proletaria che esercita un potere erotico su un aristocratico, bensì una sovrana schiava del proprio desiderio, in questo caso per il tenente Alexei, bello e inesperto (Rod La Rocque, a quanto pare amante di lei non solo sullo schermo).

Il desiderio, come sempre in Lubitsch, è il grande fattore di disgregazione. Alexei ha già una fidanzata (l'ultima arrivata tra le dame di compagnia di Caterina, interpretata da Pauline Starke), carina e ingenua quanto basta, mentre Caterina è già sposata con lo Stato – un rapporto commoventemente impersonificato da Adolphe Menjou nel ruolo del saggio e tollerante lord ciambellano (Menjou aveva recitato nel primo film americano di Pola Negri, *Bella Donna [Triste presagio]* del 1923, e sarebbe comparso accanto a lei un'ultima volta, in circostanze assai differenti, nel 1943, nella produzione indipendente *Hi Diddle Diddle*). Alexei non è la prima distrazione di Caterina e non sarà l'ultima (come si evince chiaramente dalle sequenze rimate di apertura e chiusura), ma fra tutti lui è forse il più inopportuno serio. Incapace di accettare il suo flirt con Caterina per quello che è e frustrato dalla sua mancanza di autorità su di lei, diventa moralista e distruttivo, finendo con l'unirsi a un gruppo di rivoluzionari vistosamente barbuti che proclamano: "Non vogliamo essere governati da una donna – specialmente da una donna come questa."

Caterina deve naturalmente pagare il prezzo del privilegio, e Lubitsch descrive il suo isolamento finale con grazia, simpatia e senza alcun patetismo: particolarmente efficace è la sequenza in cui Alexei attraversa una serie di cortili e sale da cerimonie, passando da porte

Exhibitors Herald that promises "the greatest Negri triumph of them all – Negri again directed by Lubitsch, the very director who first discovered her genius and who first brought it to full flame." There's no mention of Catherine the Great here, however – this is a contemporary drama to be "based on a story by Paul Bern," featuring "a Negri lavishly gowned and splendidly supported in a sensational story of society romance and intrigue." It seems likely that the Bern story was rejected in favor of *The Czarina* at some point into the production process – leaving behind, perhaps, only Bern's title, which has little obvious bearing on the scenario as finally signed by Agnes Christine Johnson (*Show People, The Patsy*), and Lubitsch's regular collaborator Hans Kräly.

Traces of the contemporary story may also remain in the film's engaging blend of 18th-century imperial grandeur and 20th-century urban detail – motorcars that suddenly appear in feudal landscapes, a queen who startles and dismays her ladies-in-waiting by deciding to bob her hair in the latest (1924) French fashion. No longer the Empress of All the Russias, this Catherine is the queen of a small kingdom, whose "loyal subjects boast that they are ruled by the greatest woman with the greatest heart in all of Europe." By casting Negri as the center of power in this ahistorical world, Lubitsch is inverting the formula that shaped his most successful German films with Negri (as well as his recent *Rosita*): no longer the proletarian outsider who wields erotic power over an aristocrat, she is now the ruler in thrall to her own desires, in this case for the handsome, callow Lieutenant Alexei (Rod La Rocque, reportedly Negri's offscreen paramour as well). Desire, as always in Lubitsch, is the great disrupter. Alexei already has a fiancée (Catherine's newest lady-in-waiting, played by Pauline Starke) who is appropriately pretty and naïve, while Catherine is already married to her office – a relationship movingly personified by Adolphe Menjou as her wise, tolerant Lord Chamberlain. (Menjou had appeared in Negri's first American film, the 1923 *Bella Donna*, and would appear with her one last time under very different circumstances, in the 1943 independent production *Hi Diddle Diddle*.) Alexei is not the first of Catherine's distractions and he will not be the last (as Lubitsch's rhyming opening and closing sequences make clear), but he is perhaps the most inconveniently earnest of them. Unable to accept his dalliance with Catherine for what it is, and frustrated by his lack of authority over her, Alexei turns moralistic and destructive, throwing his lot in with a group of ostentatiously bearded revolutionaries who proclaim: "We don't want to be ruled by a woman – especially such a woman."

Catherine, of course, must pay a price for her privilege, and Lubitsch portrays her ultimate isolation with grace, sympathy, and no trace of pathos – most powerfully in a sequence in which Alexei passes through a series of courtyards and ceremonial halls, through doors that grow gradually smaller and smaller, until he finally finds her alone, in the innermost bedchamber of

che diventano sempre più piccole, fino a trovare la regina sola, nella camera da letto più interna del palazzo (porte e pavimenti, gli eterni elementi della *mise-en-scène* di Lubitsch).

Lungo tutto l'arco del film, Lubitsch ci mostra Caterina che controlla la propria immagine riflessa in uno specchio a mano e sorride a ciò che vede: ella verifica le proprie armi prima di partire per un'altra missione di seduzione. Nella straordinaria scena finale, quando ha definitivamente congedato Alexei e permesso al mondo di far ritorno all'ordine convenzionale, la regina controlla nuovamente la propria immagine, ma ora ciò che vede la sgomenta: la maschera ha iniziato a scivolar via. Solo il tempestivo complimento del ciambellano – “Oggi Vostra Maestà è bellissima” – le consente di riconquistare la fiducia nel proprio aspetto e di tornare agli affari di stato (che ora comprendono il nuovo ambasciatore di Francia, bello e inesperto). Lubitsch dedica l'intero ultimo rullo a quest'unica lunga sequenza, ritraendosi per osservare il complesso groviglio di emozioni che Pola fa trascorrere sui grandi spazi del suo volto, ed effettuando solo pochi, ben scelti interventi di montaggio per agevolare i punti di transizione. È questo uno dei grandi momenti interpretativi del cinema muto, ed Ernst Lubitsch non poteva concludere meglio il suo ottavo e ultimo film con Pola Negri.

Il restauro *Forbidden Paradise* è stato restaurato a partire da due copie in nitrato incomplete e dai negativi di conservazione creati a partire da due diverse versioni europee del film, entrambe presso il Museum of Modern Art. Mettendole insieme è stato possibile recuperare circa il 90% dell'opera completa. Le lacune nell'azione sono state colmate mediante la duplicazione di alcune inquadrature. Una sequenza quasi interamente perduta, quella del faccia a faccia tra Alexei, Anna e la regina, è stata ricostruita digitalmente. – DAVE KEHR

the palace (doors and floors, the eternal elements of Lubitsch's mise-en-scène.)

Throughout the film, Lubitsch shows Catherine checking her reflection in a hand mirror and smiling at what she sees; she is checking her equipment before she sallies forth on another mission of seduction. In the extraordinary final scene, after she has definitively dismissed Alexei and allowed the world to return to its conventional order, she checks her reflection again, but this time is dismayed by what she finds there – the mask has begun to slip. Only her chamberlain's timely compliment – “Your Majesty looks beautiful, today” – allows her to regain her faith in her appearance and carry on with state business (which now involves the handsome, callow newly arrived ambassador of France). Lubitsch accords the entire last reel to this single extended sequence, stepping back to observe the intricate range of emotions that Negri allows to move across the wide planes of her face, intervening only with a few well-placed cuts to aid the transitions. This is one of the great moments of silent screen performance, and a most fitting way for Ernst Lubitsch to conclude his eighth and final film with Pola Negri.

The Restoration *Forbidden Paradise* was restored from two incomplete nitrate prints and preservation negatives, created from two different European release versions of the film, in the collection of The Museum of Modern Art. By combining them, it was possible to recover approximately 90% of the original continuity. Some gaps in the action were filled by duplicating shots. One sequence, the Queen's confrontation with Alexei and Anna, was almost entirely lost, and has been reconstructed digitally. – DAVE KEHR

DER HUND VON BASKERVILLE (Il cane dei Baskerville) [The Hound of the Baskervilles] (DE 1929)

REGIA/DIR: Richard Oswald. SCEN: Herbert Juttke, Georg C. Klaren; dal romanzo di/based on the novel by Sir Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, 1902. PHOTOG: Frederik Fuglsang. SCG/DES: Gustav Knauer, asst. Willy Schiller. CAST: Carlyle Blackwell (*Sherlock Holmes*), George Seroff [Sero] (*Dr. Watson*), Fritz Rasp (*Stapleton*), Alexander Murski (*Lord Charles Baskerville*), Livio Pavanelli (*Sir Henry Baskerville*), Betty Bird (*Beryl Stapleton*), Jaro Fürth (*Dr. Mortimer*), Valy Arnheim (*Barrymore*), Alma Taylor (*Mrs. Barrymore*), Carla Bartheel (*Laura Lyons*). PROD: Erda-Film, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 17.08.1929 (B.23208). PREMIÈRE: 28.08.1929 (Capitol, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1486 m. (orig. 2382 m.), 65' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: San Francisco Silent Film Festival. RESTAUR/Restored: 2018, San Francisco Silent Film Festival & Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa.

Tutto è cominciato con un'e-mail inviata da Mosca a più destinatari. Sapevo qualcosa di un film tedesco con didascalie in ceco svanito nel nulla e ora conservato presso la Cineteca nazionale polacca? Il film in questione era *Der Hund von Baskerville*, oscura versione del romanzo di Sherlock Holmes diretta da Richard Oswald: a lungo considerato perduto (non lo si vedeva dai tempi dell'uscita nel 1929), ormai sembrava quasi un'invenzione.

No, io non ne sapevo nulla. In effetti, come avrei appreso poco dopo, la scoperta aveva un sentore di intrigo internazionale, se non nello stile di Conan Doyle, certo in quello di Eric Ambler o Graham

An e-mail making the rounds from Moscow started it. Did I know about a vanished German film with Czech intertitles currently being stored in Poland's national archive? The film in question was Der Hund von Baskerville, an obscure version of the Sherlock Holmes novel directed by Richard Oswald that had long been considered lost – unseen since its debut in 1929 – and now little more than a rumor.

No, I did not. In fact, I soon learned, the discovery had a whiff of international intrigue, if not in Conan Doyle's style, then in Eric Ambler or Graham Greene's. In 2009 a 35mm print was found in Sosnowiec,

Greene. Nel 2009 una copia 35mm era stata scoperta in Polonia, a Sosnowiec, non lontano da Cracovia, assieme ad altri nove film muti la cui esistenza era stata rivelata da quello che Conan Doyle avrebbe definito “un odore di decomposizione e di pesanti vapori miasmatici”. Erano stati depositati – per alcuni, nascosti – nella cantina di un parroco di nome Jerzy Barszcz, che durante il tumultuoso dopoguerra polacco si era dilettrato a collezionare film muti stranieri e a proiettarli agli amici. Secondo qualcuno, le pellicole venivano da un compagno di seminario che era in contatto con un distributore ceco di Brno. Di qui, in epoca sovietica, questo canale ceco-polacco per i vecchi film tedeschi privi di valore commerciale.

Dopo la morte di padre Barszcz, la Filмотека Narodowa entrò in possesso della collezione, ma si sentì in dovere di non dare troppo risalto a tale acquisizione. Fattori finanziari e politici impedirono di effettuare un restauro immediato, e quindi *Der Hund* rimase abbandonato per quasi un decennio. L'accordo stretto nel 2015 con il San Francisco Silent Film Festival tagliò tuttavia il nodo gordiano, e all'inizio di maggio di quest'anno il film restaurato ha finalmente debuttato.

È stata una triplice scoperta: una pellicola deliziosa per un sabato mattina, ma anche, per così dire, una pietra miliare (l'ultimo Sherlock Holmes muto mai girato) e una sorta di rivelazione. Soprattutto però, si tratta di uno strano e curioso ibrido. Vi si riconosce il *Mastino* di Holmes, ma Oswald attinge pure a precedenti versioni teatrali e cinematografiche tedesche (tra cui un suo dramma del 1906 e un bizzarro film da lui scritto per Rudolph Meinert otto anni più tardi). I pannelli segreti, l'armatura con gli occhi che si muovono e le diaboliche trappole di Stapleton

provengono in blocco da precedenti *Hunden* tedeschi, completati da saporite aggiunte. Stapleton è ora armato di arco e frecce, e per qualche oscuro motivo a Baskerville Hall fa bella mostra di sé un ritratto dell'infernale mastino, incrocio tra un cane e un dragone. Holmes rimane impantanato in una pozza di fango sotterranea e un telefono dal cavo extralungo si trasforma in un marchingegno diabolico. Ecco la novità più arguta: Watson, a letto, legge *Der Zinker* (*The Squeaker* [ed. it. *Il castigo della spia*, ma “to squeak” significa “scricchiolare”]) di Edgar Wallace, mentre nel salone scricchiolano le assi del pavimento. È possibile che Watson stia semplicemente immaginando lo scricchiolio descritto da Edgar Wallace o è un vero scricchiolio? O ancora, è possibile che Oswald stia facendo pubblicità alla versione cinematografica di *Der Zinker* realizzata nel 1929 dalla sua casa di produzione, nella quale pure figurava il cattivissimo Fritz Rasp?

Poland, not far from Kraków, along with nine other silent films, their existence revealed by what Conan Doyle would have called “an odor of decay and heavy miasmatic vapor.” They had been stored – some accounts say hidden – in the basement of a parish priest named Jerzy Barszcz, who had had a weakness for collecting foreign silent films

and screening them for friends during Poland's tumultuous post-war era. One story claimed that the films came from a fellow seminarian who had connections with a Czech distributor in Brno. Hence the Czech-Polish pipeline for old German films of no commercial value in the Soviet era.

After Father Barszcz died, Poland's Filмотека Narodowa acquired the collection, but the archive felt obliged to keep a low profile about the acquisition. Financial and political factors prevented an immediate restoration, and so *Der Hund* remained untouched for the better part of a decade. However, a partnership with the San Francisco Silent Film Festival created in 2015 broke the Gordian knot, and this year in early May the restored film at long last made its debut.

What we discovered was a triple threat – a charming Saturday matinee entertainment, but also a landmark of sorts (the

last silent Sherlock Holmes film ever made) and something of a revelation. Mainly, however, it proved a strange, curious hybrid. The film channels Conan Doyle, but it also descends from a uniquely German line of Hound adaptations. The film is recognizable as the *Holmes Hound*, but Oswald is also borrowing from earlier German theatrical and film versions (including a play he wrote in 1906 and a bizarre movie version he wrote for Rudolph Meinert eight years later). Secret panels, a suit of armor with moving eyes, and Stapleton's diabolical booby traps are all taken from earlier German *Hunden*, complete with juicy add-ons. Stapleton now has a bow and arrow, and for some reason a portrait of the hellhound, a cross between a dog and a dragon, hangs in Baskerville Hall. Holmes gets slimed in an underground mud slurry; and a telephone with an extra-long cord



Der Hund von Baskerville, 1929: Betty Bird, Livio Pavanelli, George Seroff, Carlyle Blackwell.
(Courtesy of Deutsches Filminstitut)



Der Hund von Baskerville, 1929: George Seroff, Carlyle Blackwell. (Courtesy of Deutsches Filminstitut)

I conandoyliani puristi sono dunque avvertiti. Ma ciò che rende questo film divertente, anziché semplicemente assurdo, è la grande energia che Oswald conferisce alla vicenda, insieme agli insegnamenti appresi dai grandi maestri tedeschi, in particolare da Paul Leni. Le produzioni americane di Leni – *The Cat and the Canary* (*Il castello degli spettri*) e *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*) – avevano riscosso un notevole successo a Berlino, e Oswald ne riprende l'illuminazione in chiaroscuro, le angolazioni inconsuete e i lenti movimenti di macchina che accentuano l'atmosfera di terrore.

Egli poi arricchisce il film con un cast internazionale – i sei interpreti principali provengono da sei paesi differenti – oltre che con set sfarzosi e riprese virtuosistiche, benché la realizzazione si debba a

is turned into a diabolical tool. The wittiest innovation: Watson reads Edgar Wallace's Der Zinker (The Squeaker) in bed while the boards creak in the Hall. Could Watson merely be imagining Edgar Wallace's squeak, or is the squeaker real? More intriguing, could Oswald be plugging his production company's 1929 film version of Der Zinker, also featuring villainous Fritz Rasp?

So, Conan Doyle purists are hereby warned. But what makes this fun, rather than simply absurd, is the great energy Oswald gives the story, and the lessons he has learned from the great German masters, particularly Paul Leni. Leni's American productions of The Cat and the Canary and The Man Who Laughs had enjoyed considerable success in Berlin, and Oswald applies the chiaroscuro

un modesto (per non dire inaffidabile) studio berlinese. Lo Sherlock Holmes di Oswald è Carlyle Blackwell, attore americano che nel 1910 aveva iniziato presso la Vitagraph una brillante carriera come idolo delle matinée, passando poi a ruoli da protagonista in lungometraggi britannici. Il suo Sherlock irradia la cordiale simpatia di un intelligente direttore di crociera sempre intento a escogitare nuove forme di divertimento. Si contrappone a lui – il gioviale e sorridente maestro – il timido Watson di George Serov, naïf e adorante. Serov può forse risultare indigesto a un pubblico moderno, ma riesce a infondere personalità a un personaggio che fino ad allora, nelle riduzioni cinematografiche mute delle avventure holmesiane, era notoriamente risultato insipido o era stato del tutto assente.

L'attore più noto è comunque Fritz Rasp, nei panni del malvagio Stapleton. Egli è uno dei pochi attori tedeschi del film (Sir Henry Baskerville è italiano; Beryl Stapleton è austriaca; il dottor Mortimer è ceco; la moglie di Barrymore è l'unica attrice britannica). Ma a rubare la scena anche a Rasp è la brughiera del mastino, un grande set al coperto costruito all'interno dell'hangar per dirigibili abbandonato di Staaken, ancor più enorme di quello che la 20th Century-Fox avrebbe allestito per Basil Rathbone dieci anni dopo.

Il film non giunse mai negli Stati Uniti o in alcun altro paese anglofono, ma fu proiettato da un capo all'altro del continente europeo. Quando Conan Doyle si recò all'estero nell'ottobre del 1929, avrebbe potuto vedere il film tratto dal suo libro in Germania, in Italia o nei paesi del Benelux. Assistette invece alla prima danese a Copenaghen, che precedette di poco l'uscita del film nel resto della Scandinavia, in Cecoslovacchia, Ungheria e Ucraina. Il suo successo fu tale che la Pathé ne distribuì una versione ridotta per il mercato domestico del 9,5 mm. Nel 1937, infine, i nazisti ne realizzarono un rifacimento, prodotto dalla diva del cinema Anny Ondra. Era questa la versione che Hitler teneva con sé nel suo rifugio di Berchtesgaden.

Perché allora, con tutto questo successo, il film non fu mai distribuito negli Stati Uniti o in Gran Bretagna? Gli americani non lo hanno mai visto perché nell'agosto del 1929, il fatidico anno di uscita del film, le sale americane erano ormai quasi tutte passate al sonoro riducendo quasi a zero il mercato per i film muti, specie per quelli stranieri senza nomi di richiamo. In Gran Bretagna il destino del film fu suggellato dalla decisione della Gainsborough Pictures di girare una versione sonora di *The Hound* (1931) che, nonostante recensioni non entusiastiche, riuscì a farsi strada nei mercati anglofoni in una misura che sarebbe stata impensabile per il film di Oswald.

Il 35mm dell'archivio di Varsavia è una copia di distribuzione originale in condizioni quasi perfette. Manca purtroppo un rullo, che è stato però in parte integrato con una copia Pathé Baby 9,5 di proprietà di un collezionista di Vienna. Sia la sua generosa proposta di mettere a disposizione la copia sia le discussioni che hanno portato alla collaborazione tra Varsavia e San Francisco sono state fatte tra una proiezione e l'altra durante le Giornate. A quasi novant'anni dall'uscita, il Mastino è stato sguinzagliato ed è pronto a tornare sullo schermo. – RUSSELL MERRITT

lighting, odd angles, and creep-along camera movements to play up the frightfulness.

He also gives the film an international cast – the six leads come from six different countries – and even though made by a small (some might say “fly-by-night”) Berlin studio, lavish sets and bravura camerawork. Oswald’s Holmes is Carlyle Blackwell, an American with a colorful acting career starting as a matinee idol for Vitagraph in 1910, and more recently playing leading roles in British features. His Holmes projects the genial warmth of a brainy cruise director perpetually on the alert for new fun. He plays off George Serov’s bashful Watson, acting the adoring naïf to the genial, smiling master. Modern audiences may find Serov hard to take, but he gives personality to a character who up to then had been notoriously colorless or missing altogether in Holmes silents. The best-known actor in the cast, however, is Fritz Rasp, as the villainous Stapleton. He is one of the few Germans in the cast (the film’s Sir Henry Baskerville is Italian; Beryl Stapleton is Austrian; Dr. Mortimer is Czech; Barrymore’s wife the film’s only Brit). But Rasp too is overwhelmed by the film’s true scene stealer: the Hound’s moor, a vast indoor set built inside the abandoned Staaken zeppelin hangar, surpassing in enormity even what 20th Century-Fox built for Basil Rathbone ten years later.

The film never came to the United States or to any English-language country, but it played from one end of Continental Europe to the other. When Conan Doyle went abroad in October 1929, he could have seen his story screened in Germany, Italy, or the Benelux countries. Instead, he attended its Danish premiere in Copenhagen, shortly before the film opened throughout Scandinavia, Czechoslovakia, Hungary, and Ukraine. The film did well enough that Pathé then released a shortened version for the home-movie market on 9.5mm. Finally, the Nazis re-made it in 1937, produced by screen star Anny Ondra. This was the version Hitler kept in his retreat at Berchtesgaden.

*So why, with all this success, did it never premiere in the United States or Britain? Americans never saw it because by August of 1929, the fateful year of the film’s opening, American movie houses had been mostly converted to sound and were no longer in the market for silent pictures, least of all foreign-language imports with no big-name movie stars. Its fate was sealed in Britain when Gainsborough Pictures decided to make a talkie version of *The Hound* (1931), which, despite mediocre reviews, found its way into the English-language markets that Oswald’s film never could.*

The Warsaw archive’s 35mm print is an original distribution master in near-mint condition. Unfortunately, one reel is missing, but some of that footage has been supplied by a 9.5mm Pathé Baby print held by a film collector in Vienna. His generous offer to make the print available, like the discussions leading to the original Warsaw-San Francisco collaboration, took place between screenings at the Giornate. Almost 90 years after its original release, the unleashed Hound is ready for a new run. – RUSSELL MERRITT

Il restauro di *Der Hund von Baskerville* si basa su un nitrato 35mm originale conservato dalla Filmoteka Narodowa di Varsavia con alcune scene mancanti tratte da una copia Pathé-Baby appartenente a Michael Seeber di FILM Verlag. I documenti della censura tedesca hanno fornito l'elenco completo delle didascalie originali che hanno permesso di predisporre una versione del film in lingua originale e che sono poi state tradotte per una seconda versione in inglese. Tuttavia una significativa porzione dei rulli 2 e 3 è ancora mancante. Il gap narrativo è stato colmato con una serie di foto della collezione del Deutsches Filminstitut, con la trama ricavata da un copione finale e dai documenti della censura. Risultato della collaborazione tra la Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny e il San Francisco Silent Film Festival, il restauro è stato effettuato grazie al generoso sostegno di Glen Miranker, della Sunrise Foundation for Education and the Arts, di Rick Andersen e di John e Susan Sinnott. – ROBERT BYRNE

The restoration of *Der Hund von Baskerville* is based on an original 35mm nitrate print held by Poland's National Film Archive, with some missing scenes bridged with a Pathé-Baby print belonging to Michael Seeber of FILM Verlag. German censor records provided a complete document of the original intertitles, allowing for a restored version in the original German, which was then translated for a second version in English. However, a significant portion of the film is still missing from Reels 2 and 3. The narrative gap is bridged with a series of still images from the collection of the Deutsches Filminstitut and the storyline was gleaned from a draft shooting script and the censor record. A partnership between the Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny and the San Francisco Silent Film Festival, this restoration was made possible through the generous support of Glen Miranker, the Sunrise Foundation for Education and the Arts, Rick Andersen, and John and Susan Sinnott. – ROBERT BYRNE

(L'INVASIONE DELLE TRUPPE TEDESCHE NEL BELGIO) (DE 1914)

REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 12'48"; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea.

Questa pellicola, che con ogni probabilità è un filmato d'attualità tedesco realizzato in Belgio nell'agosto 1914, costituisce una documentazione parziale dell'invasione tedesca di quel paese. Benché contenga didascalie italiane, parecchi indizi fanno pensare che si tratti di una produzione tedesca. In primo luogo è poco verosimile che operatori di altri Paesi avessero potuto girare immagini delle truppe tedesche che circolavano tranquillamente nelle città belghe. In secondo luogo si tratta di un film di propaganda filotedesco. In netto contrasto con altri cinegiornali girati in Belgio nello stesso periodo, questo è davvero un documento unico in quanto evita accuratamente di riprendere ogni immagine di distruzione che pure era ovunque. In terzo luogo è girato su pellicola Messter, con le didascalie italiane predisposte dal distributore, il Monopolio Emilio Perani di Genova. La copia è composta dalla seconda e dalla terza parte di quella che doveva essere una serie intitolata "Documenti delle Guerre Mondiale [sic]"; il film è per la gran parte costituito da riprese d'attualità, benché alla fine siano state aggiunte delle scene ricostruite.

Nella prima parte (indicata sullo schermo come seconda parte della serie), l'operatore segue il cammino della Seconda Armata tedesca, consentendoci di datare le immagini con buona precisione. Nella prima scena vediamo la fortezza della città di Huy e il ponte demolito sulla Mosa. La Seconda Armata attraversò la Mosa il 12 agosto 1914 e demolì subito il ponte: è probabile quindi che il film sia stato girato pochi giorni dopo. Queste immagini sono seguite da una breve panoramica della piazza principale del villaggio di Tamines, priva di qualsiasi riferimento agli spaventosi fatti del 21-22 agosto, quando furono massacrati più di 380 civili. Dal momento che nell'inquadratura vediamo un soldato tedesco, il filmato dev'essere stato girato dopo l'occupazione del villaggio.

Le riprese si spostano poi a Namur. La città cadde in mani tedesche

This film, most likely a German actuality made in Belgium in August 1914, partly documents the German invasion of Belgium. Although it contains Italian titles, there are several indications that it is a German production. First, it's unlikely any other cameraman would have been able to shoot images of German troops peacefully wandering around Belgian cities. Second, this is a propaganda film with a pro-German bias. In stark contrast to other newsreels made in Belgium during this period, L'invasione carefully avoids shooting the destruction that was all around, making it a truly unique record. Third, the film is shot on Messter film stock, with Italian titles provided by Monopolio Emilio Perani, Genoa. The print is composed of the second and third parts of an apparent series called "Documenti delle Guerre Mondiale" [sic]; most of the film consists of actuality footage, though staged scenes are added at the end.

In the first part (announced onscreen as the second part of the series), the cameraman followed in the footsteps of the Second German Army, allowing us to more-or-less date the film. In the first scene we see the fortress of the city of Huy and the demolished bridge over the River Meuse. The Second German Army crossed the Meuse on 12 August 1914, and demolished the bridge immediately afterwards, making it likely that the film was shot a few days later. These images are followed by a brief panning shot across the main square in the village of Tamines, making no reference to the horrific events of 21-22 August, when over 380 civilians were killed. Since we see a German soldier in the image, this footage must have been shot after the occupation of the village.

The next location is Namur. The city fell into German hands (23 August) while it was preparing for the annual Belgian independence celebrations (usually observed the third weekend of August). As the titles point out, we can still see the festive decorations on the façade of the railway station.

il 23 agosto, mentre erano in corso i preparativi per le annuali celebrazioni dell'indipendenza del Belgio (che si tengono di solito nel terzo fine settimana di agosto). Come fanno notare le didascalie, sulla facciata della stazione ferroviaria si scorgono ancora le decorazioni allestite per la festa. È chiaro che l'esercito tedesco è appena arrivato: di fronte alla stazione sono parcheggiate automobili ancora cariche di valigie, e le truppe tedesche si aggirano nei dintorni, apparentemente in attesa di ordini.

Un'altra didascalia annuncia l'inizio della terza parte del film. La scena si sposta a Bruxelles, che si arrese il 20 agosto: l'operatore, quindi, dev'essere giunto in città poco dopo quella data. A parte la massiccia presenza di soldati tedeschi (appartenenti questa volta alla Prima Armata), le strade intorno alla Gare du Nord sono vuote. La didascalia seguente annuncia le

riprese girate sulla Grande Place, facendo un curioso riferimento alla decapitazione del conte di Egmont, avvenuta sulla "Grande Place" nel 1568. Gli storici vedono in quest'evento l'effettivo inizio della rivolta dei Paesi Bassi contro il re cattolico Filippo II di Spagna, monarca ereditario di quelle province. Le province meridionali (il Belgio) si unirono in un primo tempo alla rivolta ma poi si sottomisero alla Spagna. La didascalia collega quest'evento storico al presente, con l'ammministrazione militare tedesca appena insediata a Bruxelles. Da questo punto in poi il film passa a un tono più palesemente propagandistico. La sezione seguente ci mostra, forse con una certa ironia, quella che viene definita una "cucina da campo prussiana" sulla Grande Place. Immagini imbibite in rosso illustrano la preparazione del rancio in un grande calderone installato su un carro da cucina, fermo dinanzi al municipio di Bruxelles. La scena successiva cambia marcia e si presenta quasi come un documentario turistico, con le immagini di un soldato tedesco che ammira la statua del Manneken Pis.

L'ultima parte del film è completamente diversa. Ora siamo a Lovanio, e l'attenzione dello spettatore è rivolta al graduale ritorno dei profughi (la città cadde il 19 agosto, e i primi sfollati tornarono poco dopo). Assistiamo alla scena ricostruita dell'incontro tra una famiglia di contadini belgi e alcuni benevoli soldati tedeschi che offrono loro del pane; poi torniamo a Namur, con un'altra scena chiaramente ricostruita, in cui un soldato tedesco aiuta una famiglia belga. Questo fluido intreccio di fiction e non-fiction mette ancor più in evidenza gli intenti propagandistici del film. Il rullo termina, alquanto bruscamente, con una didascalia fuori posto.

Desidero ringraziare Luke McKernan per aver condiviso con me le sue riflessioni su questo film. — LEEN ENGELEN



[L'invasione delle truppe tedesche nel Belgio], 1914.
(Fondazione CSC - Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea)

The German Army had obviously just arrived; cars still loaded with suitcases are parked in front of the station and German troops are hanging around, seemingly waiting for orders.

A title next announces the beginning of the third part of the film. The setting changes to Brussels, which surrendered on 20 August, so the cameraman must have arrived shortly after that date. Besides the large presence of German soldiers (this time from the First Army), the

streets around Brussels' Gare du Nord are empty. The title that follows, announcing footage shot on the Grand' Place, makes an odd reference to the beheading of the Count of Egmont on the "Grande Place" in 1568. Historians consider this event the factual beginning of the revolt of the Low Countries against the Roman Catholic King, Philip II of Spain, hereditary ruler of the provinces. The southern provinces (Belgium) initially joined in the revolt but later submitted to Spain. The intertitle connects this historical event to the present-day fact that the German military administration had now settled in Brussels. From here on, the film employs a more obviously propagandistic tone.

The following section shows what, on a possible note of irony, it calls a "Prussian Camp Kitchen" on the "Grande Place". Red-tinted images show how food is prepared in a large kettle installed on a mobile kitchen truck parked outside the Brussels City Hall. The next scene switches gears and looks almost like a tourist film, as a German soldier visits the statue of the Manneken Pis.

From this point onwards the film changes completely. The setting is now Louvain, and the viewer's attention is directed to the gradual return of refugees (the city fell on 19 August, and the first refugees returned shortly afterwards). We see a staged scene of an encounter between a Belgian peasant family and friendly German soldiers who are handing out bread, before switching back to Namur, with another obviously staged scene of a German soldier helping a Belgian family. This smooth combination of fiction and non-fiction further highlights the film's propaganda intentions. The reel ends rather abruptly with a misplaced title-card.

I would like to express my thanks to Luke McKernan for sharing his thoughts on this film. — LEEN ENGELEN



Judaspengar, 1915: Egil Eide. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

JUDASPENGAR (US: *The Price of Betrayal*) [Il denaro di Giuda] (SE 1915)

REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Axel Frische. PHOTOG: Julius Jaenzon. CAST: Egil Eide (*Blom*, operaio/worker), John Ekman (*Holk*, amico di Blom/Blom's friend), Kaja Eide (*moglie di Blom/Blom's wife*), Stina Berg (*lattaia/the milk-bottle seller*), Gabriel Alw (*impiegato/the clerk*). PROD: AB Svenska Biografteatern. COPIA/COPY: DCP, 36' (da/from 35mm, b&w, col. [imbibito/tinted]); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

La recente scoperta da parte del CNC di Bois d'Arcy di una copia nitrato per la distribuzione svizzera di *Judaspengar* (1915) di Victor Sjöström è una notizia sensazionale. Non soltanto abbiamo ritrovato un film perduto di uno dei più grandi registi dell'era del muto e un prezioso nuovo tassello nello studio della prima parte della sua carriera e dell'evoluzione del cinema svedese, ma possiamo ora godere di un'opera notevolissima.

The recent discovery by the CNC in Bois d'Arcy of a nitrate Swiss distribution print of Victor Sjöström's Judaspengar (1915) is nothing short of sensational. Not only has a lost film by one of the greatest directors from the silent era been resurrected, thus giving us an additional piece to the reconstruction of the director's early career and the evolution of cinema in Sweden, but Judaspengar is a remarkable film in its own right.



Judaspengar, 1915: Egil Eide, John Ekman.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Dei 30 film che Sjöström diresse nel formativo periodo 1912-16, *Judaspengar* è il quinto a essere sopravvissuto. Racconta la storia di un operaio senza lavoro, che non riesce a provvedere al figlio e alla moglie malata. La prima inquadratura, una carrellata dalla finestra all'interno dell'abitazione del protagonista, ci mostra un regista che ha già raggiunto un alto livello di maturità e di controllo del linguaggio cinematografico, e il resto del film non fa che confermarlo.

Le somiglianze con il più famoso tra i film sopravvissuti del primo Sjöström – *Ingeborg Holm* (1913) – sono molteplici, a partire dall'utilizzo dello spazio e dalla composizione dell'inquadratura. In *Judaspengar*, Sjöström spesso utilizza le finestre nelle scene d'interni come ulteriore fonte di movimento. Altri collegamenti tra le due pellicole includono le apparizioni del personaggio della Morte come ospite non invitato, che dà il via a una tragica sequenza di eventi. Inoltre, come spesso avviene nei film di Sjöström, la presenza dei bambini induce gli adulti ad abbandonare ogni animosità, ogni pensiero di vendetta e gli atti di malvagità degli uomini vengono imputati a circostanze esterne piuttosto che a un'intrinseca qualità negativa individuale.

Judaspengar fu girato nell'estate del 1915 a Stoccolma e negli studi della AB Svenska Biografteatern situati sull'isola di Lidingö, a est della città, ed arrivò nelle sale nel novembre dello stesso anno. La lunghezza originale della pellicola era di 827 metri, che prima dell'uscita nazionale fu ridotta a 799 dalla censura svedese. La copia nitrato che è stata rinvenuta è lunga 755 metri, ma contiene le due scene che furono tagliate all'uscita. Esaminando questa pellicola si nota che le didascalie, imbibite e scritte sia in francese che in tedesco, risalgono al 1926, mentre le immagini sono del 1919. Segno che la copia ha avuto una vita lunga e varia (c'è anche una didascalia in francese e fiammingo).

Di conseguenza gli insulti del tempo si sono fatti sentire e per il



Judaspengar, 1915: Gabriel Alw, John Ekman.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Of the 30 films Sjöström directed during his formative years 1912-16, Judaspengar is only the fifth to survive. It depicts a worker out of job and struggling to provide for his sick wife and child. The film's opening, a tracking shot through a window into the lodgings of the protagonist, shows a director who had already reached a high level of maturity and mastery of the language of cinema, and the film abounds with similar visually striking shots.

The most famous of the early Sjöström films to survive is Ingeborg Holm (1913), and there are similarities between the two films, most notably in the treatment of space and the compositions, with action taking place in different depths of field within the same shot; in Judaspengar, Sjöström often uses windows in the background of interiors to show additional action. Other correspondences between the two films include the appearance of Death as the uninvited guest, setting the tragic course of events in motion. As in so many other Sjöström films, the presence of children induces the characters to abandon any thoughts of vengeance and bitterness, and the malicious acts of men are shown to be the result of external circumstances and not of any intrinsic qualities of evil.

Judaspengar was shot in the summer of 1915 on location in Stockholm and in AB Svenska Biografteatern's studios on the island of Lidingö just east of the city, and was released in November the same year. The film's original length was 827 metres, but before the domestic release it was cut by the Swedish censorship authorities to 799 metres. The nitrate print that has resurfaced is 755 metres, but does include the two scenes that were cut by the Swedish censors. The film stock of the nitrate print shows that the intertitles, which are tinted and in both French and German, are from 1926, whereas the image material is from 1919, indicating that the print had a varied and long life (there is also an intertitle in French and Flemish).

restauro si è dovuto digitalizzare la copia nitrato danneggiata con estrema attenzione (in 4K, a colori e in overscan) anche per la perforazione, per la maggior parte lacerata o forzata. Il restauro si è svolto in diverse fasi: stabilizzazione, rilevazione della polvere, elaborazione (configurata in base a ogni inquadratura), correzione di eventuali artefatti, pulizia tramite tavoletta grafica delle impurità rimanenti. Sono stati rimossi diversi graffi, e il restauro digitale ha compreso anche il color grading e l'inserimento delle nuove didascalie.

Non sono sopravvissuti né i cartelli originali né la lista delle didascalie in svedese. Queste ultime sono state ricreate utilizzando come riferimento la lista di quelle in tedesco che era stata preparata dallo studio e che era conservata nelle collezioni non filmiche dello Svenska Filminstitutet. Come modello è stato scelto il medesimo design e font degli altri film realizzati in quell'anno dalla casa di produzione. Il montaggio delle scene finali della copia nitrato è stato corretto in base alla lista delle didascalie e ai fotogrammi numerati depositati per il copyright presso la Library of Congress di Washington.

Le operazioni di digitalizzazione e restauro dell'immagine sono state effettuate dal CNC (Parigi e Bois d'Arcy), mentre la ricostruzione e il rifacimento delle didascalie in svedese sono a cura dallo dello Svenska Filminstitutet (Stoccolma). – JON WENGSTRÖM, LAURENT BISMUTH

Consequently, it suffered the ravages of time, and in order to restore the film, the damaged nitrate print had to be digitized with great care (in 4K, colour, and overscan), including the perforations, many of which were torn or pulled. The image restoration consisted of several stages – stabilization, dust detection, and processing (configured according to each shot), the correction of possible resulting artefacts, and the use of a graphic tablet for remaining defects. Abundant scratches were also removed, and the digital restoration included colour grading and the insertion of recreated intertitles.

Neither original title cards nor a Swedish list of intertitles survive. For this restoration, the film's intertitles have been recreated using as a guide the studio's German list of intertitles, preserved in the non-film collections of the Swedish Film Institute. The same design and font of intertitles from other films made by the same studio the same year have been used as a template. The editing of the resurfaced nitrate in the film's final scenes has been corrected, using the title list and numbered copyright frames preserved at the Library of Congress in Washington, DC, as a guide.

The digitization and image restoration was carried out by the CNC (Paris and Bois d'Arcy), and the reconstruction and re-creation of the Swedish intertitles by the Swedish Film Institute (Stockholm).

JON WENGSTRÖM, LAURENT BISMUTH

LISBÔA: CRÓNICA ANEDÓTICA [Lisbon: An Anecdotal Chronicle] (PT 1930)

REGIA/DIR: José Leitão de Barros. DID/TITLES: Feliciano Santos. PHOTOG: Costa de Macedo. CAST: Adelina Abranches, Chaby Pinheiro, Alves da Cunha, Estevão Amarante, Irene Isidro Costinha. USCITA/REL: 01.04.1930 (Lisboa). COPIA/COPY: 35mm, 2570 m., 125' (18 fps); did./titles: POR. FONTE/SOURCE: Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, Lisboa.

Il primo lungometraggio di J. Leitão de Barros (1896-1967) è un'opera veramente notevole, che fonde influenze estetiche e tradizioni artistiche assai diverse: il cinema d'avanguardia europeo, il reportage giornalistico e il teatro del vaudeville. Pubblicizzato all'uscita come "documentario" ma anche come "cronaca", *Lisbôa: Crónica anedótica* ha una struttura ibrida che sconcertò i critici contemporanei e condannò il film a un posto di secondo piano, sia nella carriera di Leitão de Barros (il cui celebratissimo *Maria do Mar* uscì in quello stesso anno), sia nella storia del cinema muto portoghese (*Douro, faina fluvial* di Manoel de Oliveira fu distribuito l'anno seguente).

Oggi il film si può considerare la testimonianza di un momento particolarmente fecondo della storia del cinema, recante l'impronta della vasta gamma di influssi extra-cinematografici che segnarono quel momento culturale, e anche la carriera di Leitão de Barros. Lo stesso concetto di "documentario" era allora una novità: in Portogallo, uno dei primi utilizzi di questo neologismo riguarda proprio questo film. *Lisbôa* incarna così la teoria e la pratica di un nuovo genere, insieme ai versatili interessi e alle esperienze professionali del regista che abbracciavano cinema, giornalismo e teatro.

Se consideriamo *Lisbôa* il risultato dell'intraccio di queste varie discipline, riusciamo ad apprezzarne meglio la diversità formale (che alterna documentario e finzione, adesione alla modernità ed esaltazione della tradizione), oltre che la struttura episodica (sketch teatrali accanto

The first feature film by J. Leitão de Barros (1896-1967) is a truly remarkable work, fusing aesthetic influences and artistic traditions as diverse as European avant-garde cinema, journalistic reportage, and the vaudeville stage. Advertised at the time of its premiere not only as a "documentary," but also as a "chronicle," Lisbôa: Crónica Anedótica has a hybrid structure that confounded contemporary critics and pushed the film into the background of both Leitão de Barros's career (his highly acclaimed Maria do Mar premiered that same year) and the history of Portuguese silent cinema (Douro, Faina Fluvial, by Manoel de Oliveira, was presented the following year).

Today the film can be seen as the reflection of a particularly fruitful moment in cinema history, bearing the imprints of the wide range of extra-cinematic influences that defined that cultural moment, and Leitão de Barros's own career. The "documentary" film was in fact a new concept at the time; in fact, the newly coined term had one of its first uses in Portugal, in relation to this film. Lisbôa thus embodies the concept and practice of a new genre, plus the shifting interests and professional experience of the director, which encompassed cinema, journalism, and theatre.

If we see Lisbôa as the result of the intersection of these various disciplines, we can better appreciate its formal diversity (shifting between documentary and fiction, between capturing modernity and exalting tradition), as well as its episodic structure (theatre sketches alongside

a foto-reportage tematici) e la configurazione flessibile (il film si presenta in diverse versioni pensate per pubblici specifici: abitanti di Lisbona, portoghesi, stranieri) – tutto ciò che ne fa un'opera fondamentale, capace di svelarci la cultura portoghese di fine anni Venti.

I soli elementi filmici noti di *Lisbôa: Crónica anedótica* sono due copie nitrato 35mm in bianco e nero, che la Cinemateca Portuguesa acquisì da un distributore nel dicembre 1949. La prima copia, più lunga, corrisponde a quella che fu la prima versione ad essere distribuita e la cui première si tenne a Lisbona il 1° aprile 1930. La seconda, lunga la metà della prima, lamenta un montaggio incoerente, che è forse il risultato dell'eliminazione di scene usate per altre copie. La versione distribuita per prima fu preservata nel 1958 e apparve in quello stesso anno nel quadro della stagione cinematografica che segnò l'inizio delle proiezioni regolari della Cinemateca. L'anno successivo il film fu trasmesso dalla RTP, l'emittente televisiva pubblica portoghese, in un'edizione ridotta; alcuni estratti furono ritrasmessi negli anni successivi. La copia 35mm presentata alle Giornate 2018 corrisponde alla versione distribuita, più lunga, preservata nel 2001 nel laboratorio di restauro fotochimico della Cinemateca con una metodologia di duplicazione più moderna (stampa ottica sotto liquido). – TIAGO BAPTISTA



Lisbôa: Crónica Anedótica, 1930.
(Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Lisboa)

thematic photo-reportage) and its flexible configuration (morphing into different versions, tailored to specific audiences: Lisbonians, Portuguese, and foreigners) – all the things that make it a key work, offering a revealing insight into Portuguese culture at the end of the 1920s.

The only known film elements for *Lisbôa: Crónica Anedótica* are two nitrate 35mm black & white prints, acquired by the Cinemateca Portuguesa from a distributor in December 1949. The first (and longer) print matches the first release version, which premiered in Lisbon on 1 April 1930. The second print, half the length of the first, is inconsistently edited, which may be

the result of the removal of sequences for use in other prints.

The first release version was preserved in 1958, and was screened that same year as part of the film season that marked the beginning of the Cinemateca's regular screenings. The following year the film was shown on RTP, the Portuguese public television network, in a shortened version, and on other, later occasions only via excerpts. The 35mm print screened in Pordenone this year corresponds to the longer release version, preserved in 2001 in the Cinemateca's photochemical restoration lab, using a more modern duplication technology (wet-gate optical printing). – TIAGO BAPTISTA

OUR PET (US 1924)

REGIA/DIR: Herman C. Raymaker. CAST: Baby Peggy (Peggy), Joe Moore (poliziotto/cop), Billy Franey (ladro/burglar), Edna Gregory (la madre di Peggy/Peggy's mother), Harry Archer (il padre di Peggy/Peggy's father), Kenneth Green, Newton Hall, Winston Radom, Verne Winter, Donald Condon (gli amici di Peggy/Peggy's boyfriends). PROD: Century Film Corp. DIST: Universal. USCITA/REL: 11.05.1924. COPIA/COPY: DCP, 15'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

Come gran parte delle comiche mute a due rulli, questo film si compone di due scene apparentemente separate, che in qualche modo si fondono alla fine. Nella prima, un rapinatore fa irruzione a notte fonda nella stanza da letto di Peggy; abilmente, lei cattura l'intruso valendosi degli oggetti che si trovano nella stanza. Nella seconda, una serie di giovani spasimanti si presenta alla porta di Peggy per accompagnarla alla lezione di danza. Colta dal panico, Peggy nasconde uno a uno i nuovi arrivati man mano che si presentano, uscendo infine di casa con uno di loro, e lasciando gli altri ad azzuffarsi quando si rendono conto della situazione. Fortunatamente Baby Peggy è così adorabile che riesce a cavarsela, e alla fine ottiene persino una ricompensa. Dobbiamo al *benshi* giapponese Ichiro Kataoka la notevole riscoperta di questo cortometraggio di Baby Peggy, che era andato perduto.

Like most 2-reel silent comedies this film contains seemingly separate set-ups that somehow are brought together at the end. The first finds a robber breaking into Peggy's bedroom in the middle of the night; she proceeds to cleverly catch the intruder using items from her room. The second part involves a number of young suitors who show up in order to escort young Peggy to dancing school. She panics and hides each new boy, until ultimately leaving the house with one of them, leaving the other boys to fight it out once they discover each other. Luckily, because Baby Peggy is so adorable she manages to wangle her way out of trouble, and even get rewarded by the end.

This lost Baby Peggy short was a remarkable find by the



Our Pet, 1924: Billy Franey, Baby Peggy. (Academy of Motion Picture Arts & Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

In un'asta tenuta a Tokyo nel 2016, Kataoka se ne aggiudicò una copia 9.5mm, intitolata *Peggi no Tegara* (letteralmente “La vittoria di Peggy”). Questa copia era datata 1931 e risultava distribuita dalla Okita di Dairen (Manciuria). Purtroppo, mentre le copie 9.5mm uscite altrove sono in genere ben note, poiché venivano distribuite nei differenti paesi con titoli e numeri identici, il mercato giapponese è assai arduo da decifrare poiché non disponiamo né di cataloghi né di traduzioni adeguate. Per esempio, il titolo del Rullo S 472 distribuito dalla Banno, tradotto letteralmente, suona “Salsiccia di Oswald”: potrebbe trattarsi di un film Disney andato perduto, oppure di qualcosa

Japanese benshi Ichiro Kataoka. Kataoka won a Tokyo auction in 2016 for a 9.5mm print, Peggi no Tegara (literally, “Peggy’s Achievement”). The 9.5mm print was actually dated 1931, and gave the releasing studio as Okita, from Dairen-Manchuria. Sadly, while much of the world’s 9.5mm releases are well-known, released in many different countries under the same titles and numbers, the Japanese market is often hard to decipher due to the lack of available catalogues and proper translations. For instance, Reel S 472 released by the Banno shop literally translates as “Sausage of Oswald,” which could be a lost Disney

di totalmente diverso. Non lo sapremo mai fino a quando non salterà fuori una copia.

Nelle copie 9.5mm la qualità delle immagini è di solito eccezionale, dal momento che la Pathé usava spesso (nel bene e nel male) i negativi originali per produrre gli elementi ridotti. Purtroppo, non sembra che ciò sia avvenuto nel caso di questa edizione giapponese. Forse i laboratori non avevano le competenze necessarie o, più probabilmente, nel caso di film americani la fonte era una copia. La copia 9.5mm di *Our Pet* si presentava come un controtipo passabile: c'è voluto un lungo, tedioso lavoro di preservazione per sfruttare al massimo le poche informazioni estraibili da una copia così contrastata. In un punto è inserito persino un segmento danneggiato del negativo 9.5mm che taglia l'immagine in due.

Per ricostruire le didascalie, la loro traduzione in inglese è stata affidata a due diverse persone di madrelingua giapponese; è stata poi avviata una specie di tavola rotonda via e-mail per individuare i colloquialismi degli anni Venti più adatti. Definiti i testi, abbiamo ripreso le nuove didascalie a 16mm. Le immagini sono state scansionate a 3K, pulite e stabilizzate fotogramma per fotogramma, e poi riportate su pellicola 35mm. – DINO EVERETT

Per ulteriori informazioni si veda nella sezione “Origini/Early Cinema”, l'introduzione a “Recenti restauri dell'USC”.

title, or might be something entirely unrelated. We will never know until a print turns up.

*9.5mm prints generally have exceptional picture quality since Pathé often (for better or worse) used the original negatives to create the reduction elements. Sadly this does not seem to be the case with this Japanese release. Perhaps the labs were not as skilled, or, more likely, the source material for American silent films wound up being prints. The 9.5mm print of *Our Pet* looked like a decent dupe, so preservation has been long and tedious trying to get the most out of what little information was left in the very contrasty print. At one point there is even a printed-in damaged section from the 9.5 negative, cutting the image in half.*

To reconstruct the titles we had two different Japanese speakers translate the titles into English, and then conducted a sort of e-mail roundtable discussing the proper 1920s colloquialisms. Once we settled on the wording we shot new titles on 16mm. The rest of the project was scanned at 3K, cleaned and stabilized frame-by-frame, and then output back to 35mm film.

DINO EVERETT

For additional information, please see the introduction to “Recent Restorations from USC” in the “Origini/Early Cinema” section.

TOKKAN KOZO [Un monello incontenibile / A Straightforward Boy] (JP 1929)

REGIA/DIR: Yasujiro Ozu. SOGG/STORY: “Chuji Nozu” [Tadao Ikeda, Tadamoto Okubo, Kogo Noda, Yasujiro Ozu], liberamente tratto dal racconto breve di/loosely based on the short story by O. Henry, “The Ransom of Red Chief” (*Saturday Evening Post*, 06.07.1907). SCEN: Tadao Ikeda. PHOTOG: Hiroshi Nomura, asst. Yuhara Atsuta. CAST: Tatsuo Saito (*Bunkichi*), Tomio Aoki [Tokkan Kozo] (*Tetsubo*), Takeshi Sakamoto (*Boss Gontora*). PROD: Shochiku. USCITA/REL: 23.11.1929 (Asakuka Teikokukan, Tokyo). COPIA/COPY: DCP, 22'26" (dal/from Pathé Baby 9.5mm; orig. 35mm, 1035 m., 38'); did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: University of Rochester, NY / Omocha Eiga Kan (Toy Film Museum), Kyoto. DCP realizzato nel 2018 presso il laboratorio digitale dell'Università di Rochester. / DCP created 2018 in the University of Rochester Digital Scholarship Lab.

“La faccenda non si presentava male, ma aspettate che ve la racconti!” Inizia così “The Ransom of Red Chief” (“Il riscatto di Capo Rosso”), il racconto di un colpo grosso finito male scritto da O. Henry nel 1907 e a cui si ispira *Tokkan Kozo* (Un monello incontenibile), dodicesimo film di Yasujiro Ozu (il suo sesto del 1929) e il secondo in cui dirige il seienne Tomio Aoki. Aoki aveva già interpretato una partecina nel precedente film di Ozu, *Kaisha-in seikatsu* (La vita di un impiegato): il regista avrebbe in seguito dichiarato che gli scherzi del ragazzino lo avevano tanto divertito da indurlo ad affidargli un ruolo da protagonista. All'inizio della carriera Ozu attinse spesso a racconti e commedie di autori americani, e non stupisce che “The Ransom of Red Chief” – un rapimento va a monte perché il bambino sequestrato provoca una quantità di guai assai maggiore del possibile riscatto – gli abbia ispirato un film da far interpretare allo scatenato Aoki.

Tokkan Kozo mette in rilievo l'interazione tra i personaggi, i tempi comici e le gag basate sul racconto di O. Henry. In “Red Chief,” due perdigiorno acciuffano il pestifero figiolletto di un eminente cittadino del Sud,

“It looked like a good thing but wait till I tell you.” So begins “The Ransom of Red Chief” O. Henry’s 1907 “busted caper” story behind *Tokkan Kozo* (*A Straightforward Boy*), Yasujiro Ozu’s twelfth film (his sixth in 1929) and his second film directing six-year-old Tomio Aoki. Aoki had played a small part in Ozu’s previous film, *Kaisha-in seikatsu* (*The Life of an Office Worker*), and Ozu later recalled having been so amused by the boy’s antics that he wanted to give him a leading role. Ozu often drew on American comedies or stories in his early years, and it is easy to see how “The Ransom of Red Chief” – about a kidnapping gone awry when the little boy kidnapped is more trouble than he is worth – would appeal as inspiration for a film featuring the irrepressible Aoki.

Tokkan Kozo foregrounds character interaction, comic timing, and gags loosely based on details in O. Henry’s story. In “Red Chief,” two ne’er-do-wells nab the spirited young son of a wealthy Southerner, promising him “a nice ride” and



Tokkan Kozo, 1929: Tatsuo Saito, Tomio Aoki, Takeshi Sakamoto. (Courtesy Toy Film Museum, Kyoto, and Univ. of Rochester, Digital Scholarship Lab)

promettendogli caramelle e “un bel giro”, ma il ragazzino manda all’aria i loro piani. Sgomina i rapitori giocando a cowboy e indiani, e alla fine i due pagano il padre perché se lo riprenda, prima di abbandonare in tutta fretta la città. In *Tokkan Kozo*, il losco Bunkichi (Tatsuo Saito) induce con l’inganno Tetsubo (Aoki) a lasciare i propri amici promettendogli di portarlo in un “posto divertente” e offrendogli la merenda e giocattoli. Bunkichi porta Tetsubo dal suo capo, Gontora (Takeshi Sakamoto), che rimane colpito dall’intraprendenza di Tetsubo fino a quando questi non scatena il caos totale. L’eshausto Bunkichi viene quindi incaricato di liberarsi della preda, compito che si rivela assai più arduo del previsto. “Chuji Nozu”, cui è attribuito il soggetto originale, è uno pseudonimo che riunisce i nomi di Tadao Ikeda (autore della sceneggiatura), Tadamoto Okubo, Kogo Noda (già abituale collaboratore di Ozu) e dello stesso Ozu. Secondo Ozu e Noda, la molla che spinse alla rapida

candy, but the boy throws a wrench in their plans. He rides roughshod over his erstwhile kidnapers in a game of cowboys and Indians, and they end up paying the father to take him back before they clear out of town, fast. In Tokkan Kozo, shifty-eyed Bunkichi (Tatsuo Saito) lures Tetsubo (Aoki) away from his friends by promising to take him “someplace fun,” then bribes him with a snack and toys. Bunkichi brings Tetsubo back to his boss, Gontora (Takeshi Sakamoto), who is intrigued by Tetsubo’s resourcefulness until it escalates into full-blown mayhem. A weary Bunkichi is tasked with getting rid of his catch, something much easier said than done.

“Chuji Nozu,” credited with the original story, is a pseudonym derived from the names of Tadao Ikeda (who wrote the script), Tadamoto Okubo, Kogo Noda (already a frequent Ozu

elaborazione di questo progetto fu essenzialmente la sete di birra tedesca d'importazione. Dopo aver ottenuto un anticipo da Shiro Kido, direttore dello studio Shochiku, i quattro delinearono la trama tra una birra e l'altra al Fledermaus, un bar del quartiere Higashi Ginza a Tokyo. Yuharu Atsuta, l'aiuto operatore, raccontò che il film fu girato in tre giorni appena, quasi interamente allo studio Shochiku di Kamata o nei suoi paraggi. Il muro dietro il posto di polizia che Bunkichi oltrepassa verso la fine del film (quando Tetsubo strilla: "Ehi, signor rapitore!") faceva parte dello studio. La troupe usò i set già esistenti nello studio per tutte le altre scene, tranne quella di Bunkichi e Tetsubo sulla panchina di un parco, che fu girata a Yokohama.

Come ricordò più tardi Atsuta, gli stretti tempi di produzione irritarono tanto Aoki, da rendere il suo comportamento fuori scena paragonabile a quello del personaggio che interpretava. La bizzosa cocciutaggine da lui esibita nei panni di Tetsubo (e definita appropriatamente "diabolica" da David Bordwell) lo condusse alla fama come attore bambino. Nel 1930 recitò in almeno quindici film della Shochiku, e nel 1931 adottò ufficialmente il nome d'arte di "Tokkan Kozo" (che significa più o meno "bambino che va all'attacco" o "che fa un gran baccano"). Negli anni che precedettero la guerra Ozu diresse una dozzina di film con Aoki, la cui lunga e onorata carriera di caratterista si sarebbe conclusa solo con la sua morte, nel 2004.

La recensione di *Tokkan Kozo* apparsa su *Kinema Junpo* nel dicembre 1929, poco dopo l'uscita del film, ne elogiò gli agili movimenti di macchina e l'abilità con cui la regia aveva rappresentato la dinamica dei rapporti fra Aoki, Takeshi Sakamoto e Tatsuo Saito. Sakamoto e Aoki apparvero poi insieme, come padre e figlio, in vari film di Ozu, tra cui *Dekigokoro* (Capriccio passeggero, 1933), *Ukigusa monogatari* (Storia di erbe fluttuanti, 1934) e *Tokyo no yado* (Una locanda di Tokyo, 1935). Al di fuori del Giappone, Aoki è noto soprattutto per il ruolo del figlio minore di Tatsuo Saito in *Umarete wa mita, keredo...* (Sono nato, ma..., 1932).

La copia La prima della commedia in 4 rulli *Tokkan Kozo* si tenne all'Asakuka Teikokukan di Tokyo il 23 novembre 1929. Fu considerato perduto fino al 1988, quando in una collezione privata comparve una copia parziale Pathé Baby 9,5 destinata alle proiezioni domestiche. Questa copia, della durata di 14 minuti e gonfiata a 35mm dal National Film Center di Tokyo (ora National Film Archive of Japan), è stata proiettata a Pordenone nel 2001. La versione Pathé Baby proposta quest'anno (un DCP ricavato dal trasferimento digitale effettuato da Imagica West) apparteneva a una collezione privata donata nel 2015 al Toy Film Museum di Kyoto. Contiene alcune riprese supplementari che ampliano la nostra conoscenza del film: un cartello con il titolo, i credits iniziali, una sequenza in cinque inquadrature che inizia con i bambini che giocano a "carta, forbice, sasso" e un cartello finale che attribuisce il film allo studio Shochiku di Kamata.

La dicitura del primo cartello esplicativo è l'unica altra differenza degna di nota tra le due versioni Pathé Baby che ci sono pervenute, benché entrambe le didascalie si riferiscano alle condizioni meteorologiche. Dopo aver visto una versione video della copia scoperta nel

collaborator), and Ozu. According to Ozu and Noda, this quickly conceived project was motivated by a thirst for imported German beer. After procuring an advance from Shochiku studio head Shiro Kido, the four sketched out a plot over beer at Fledermaus, a bar in Tokyo's Higashi Ginza neighborhood. Yuharu Atsuta, the assistant cameraman, recalled the film was shot in just three days, almost entirely at or near the Shochiku Kamata studio. The wall behind the police box that Bunkichi passes toward the end of the film (when Tetsubo shouts, "Hey, Mr. Kidnapper!") was part of the studio, and the final sequence takes place in the immediate neighborhood. The crew used existing studio sets for everything else, except the scene with Bunkichi and Tetsubo on a park bench, shot in Yokohama.

Atsuta later said the tight production schedule made Aoki so irritable that his off-screen behavior rivaled that of his character. As Tetsubo, Aoki's headstrong mischievousness (David Bordwell's description, "diabolical," is apt) brought him fame as a child actor. He appeared in at least fifteen Shochiku films in 1930, and officially adopted "Tokkan Kozo" (roughly, a little boy who "charges" or "crashes" about) as his stage name in 1931. Ozu directed Aoki in a dozen films leading up to the war, and he enjoyed a long career as a character actor until his death in 2004.

Kinema Junpo's December 1929 review of *Tokkan Kozo* shortly after it opened lauded the agile camerawork and skillfully directed dynamics between Aoki, Takeshi Sakamoto, and Tatsuo Saito. Sakamoto and Aoki subsequently appeared together as father and son in several Ozu films, including *Dekigokoro* (*Passing Fancy*, 1933), *Ukigusa monogatari* (*The Story of Floating Weeds*, 1934), and *Tokyo no yado* (*An Inn in Tokyo*, 1935). Outside Japan, Aoki is perhaps best known as Tatsuo Saito's younger son in *Umarete wa mita, keredo...* (*I Was Born, But...*, 1932).

The Print A 4-reel comedy short, *Tokkan Kozo* opened at the Asakuka Teikokukan in Tokyo on 23 November 1929. It was considered lost until 1988, when a partial 9.5mm Pathé Baby home entertainment version surfaced in a private collection. Blown up to 35mm by the National Film Center, Tokyo (now the National Film Archive of Japan), this 14-minute print was shown at Pordenone in 2001. The Pathé Baby version included in this year's edition (a DCP made from a digital transfer by Imagica West) was part of a personal collection donated in 2015 to the Toy Film Museum in Kyoto. It includes additional footage adding to our knowledge of the film. This includes a title card, opening credits, a five-shot opening sequence that begins with children playing the hand game "rock, paper, scissors," and an end title attributing the film to Shochiku's Kamata studio.

The wording of the first expository card is the only other notable difference between the two extant Pathé Baby versions, although both titles refer to the weather. After seeing a video

1988, Yuhara Atsuta ricordò l'inizio del film: il logo della Shochiku, un cartello con il titolo e i credits, seguiti da un campo lungo di un osservatorio meteorologico, una ripresa più ravvicinata di un anemometro e due o tre brevi scene che precedono l'inquadratura del bambino che fa la conta durante il gioco a nascondino (è questa la prima azione ripresa nella copia del NFAJ). È possibile che queste "brevi scene" corrispondano alla sequenza "carta, forbice, sasso" della copia del Toy Film Museum. – JOANNE BERNARDI

transfer of the 1988 discovery, Yuhara Atsuta remembered the film opening with the Shochiku company logo, a title card, and credits, followed by a long shot of a weather observatory, a closer shot of a wind gauge, and two or three other short cuts preceding a shot of a boy counting down during a game of hide-and-seek (the first action shot in the NFAJ print). It is possible that these "short cuts" correspond to the "rock, paper, scissors sequence" in the Toy Film Museum print. – JOANNE BERNARDI

Desmet Collection 2018 a cura di / curated by Elif Rongen-Kaynakçi

I vicini

Alcuni temi sono veramente eterni e universalmente riconoscibili. Si attribuisce a Benjamin Franklin l'aforisma "Ama il tuo vicino, ma non abbattere la tua siepe". Nella poesia "Mending Wall" (Riparando un muro), pubblicata nel 1914, Robert Frost scrive "Buon steccato fa buon vicinato" (Franklin scherzava, Frost era amaramente ironico). Molti dei film presentati nella nostra selezione interpretano queste parole in senso estremamente letterale.

In gran parte (tranne *Park Your Car*, i cui protagonisti sono dei vicini che vanno tanto amorosamente d'accordo, da decidere di effettuare un investimento comune per comprare insieme un'automobile) questi film trattano il notissimo tema delle irritanti esperienze di vicinato: il chiasso, il disordine, o semplicemente il carattere sgradevole di chi abita vicino a noi. Non manca neppure, naturalmente, il classico tema della "storia d'amore con il ragazzo o la ragazza della porta accanto". Un aspetto notevole della selezione di quest'anno è che quasi tutti i film si risolvono in situazioni comiche, benché di svariata natura. La musica, poi, rappresenta una specie di tema di fondo: in tre casi, lo spunto di partenza è la situazione di chi si trova, suo malgrado, ad ascoltare il vicino che suona uno strumento musicale. Una situazione che, tra l'altro, ci offre una vivace testimonianza della stabile e funzionale presenza della musica (ad alto volume) agli albori del cinema muto. Dal punto di vista visivo, è interessante notare che il tema dei rapporti tra vicini sembra ispirare una tecnica di fotografia universalmente accettata: in molti di questi film la macchina da presa effettua panoramiche dall'alto in basso, o da destra a sinistra, oppure l'inquadratura è suddivisa verticalmente (e qualche volta orizzontalmente), per mostrarci simultaneamente i vicini dalle due parti della siepe di un giardino o di un balcone, oppure in due appartamenti, o addirittura ai diversi piani di un edificio.

Parecchi altri film che rientrerebbero nel nostro argomento sono rimasti esclusi quest'anno poiché erano già stati proiettati in edizioni precedenti: per esempio *Le acque miracolose* (1914), in cui Gigetta Morano rimane incinta con lo speciale "aiuto" del vicino del piano di sopra, che (guarda caso) è anche il suo medico, e *Cunégonde trop curieuse* (1912), in cui la protagonista spia costantemente i vicini, conducendo tutti alla follia. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Neighbours

Some themes are truly timeless and universally recognizable. Benjamin Franklin is credited with the aphorism "Love thy neighbor, yet don't pull down your hedge." In his poem "Mending Wall", published in 1914, Robert Frost writes, "Good fences make good neighbors." (Franklin meant it in a joking way, while Frost was being bitingly ironic.) A good number of films in this selection take these words very literally.

Almost all of them (with the exception of Park Your Car, featuring neighbours getting along so well that they decide to invest together in a shared car) are about the well-known neighbourly irritations: the noise, the messiness, or simply the unpleasant characters of those living next door. Of course the classic topic of "falling in love with the boy or girl next door" is not forgotten either.

What is noticeable in this year's selection is that almost all the films end up being comedies, albeit of different sorts. Also, music seems to form an undercurrent; three films are directly about overhearing the neighbours playing a musical instrument, allowing a nice insight into the firm and functional presence of (loud) music within early silent cinema.

Visually speaking, it is interesting to note that the theme of neighbours seem to inspire a universally acknowledged cinematography: many of these films either have the camera pan up and down, or left and right, or the frame is split vertically (and sometimes horizontally) in order to show the neighbours simultaneously on both sides of a garden fence, balcony, apartments, or even different floors of a building.

*A number of other films that would fit the topic were not used this year because they were already screened in earlier editions; such as *Le acque miracolose* (1914), where Gigetta Morano gets pregnant with the special "help" of her upstairs neighbour, who also happens to be her doctor, and *Cunégonde trop curieuse* (1912), where her constant spying on her neighbours in the apartment building drives everyone mad. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI*

MES VOISINS FONT DANSER (28mm Pathé-Kok: **Repos Impossible**) (US: **Noisy Neighbors**; GB: **My Neighbours Are Giving a Dance**) (FR 1908)

REGIA/DIR: Max Linder? Louis Gasnier? CAST: Max Linder. PROD, DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 06.1908. COPIA/COPY: 35mm, 61.60 m. (orig. 70 m.), 3'04" (18 fps); senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione effettuata nel 2000 dall'Immagine Ritrovata a partire da un Pathé-Kok 28mm gonfiato a 35. / Preserved in 2000 at the Immagine Ritrovata laboratory from a 28mm positive Pathé-Kok film print, blown up to 35mm.

Max, afflitto da un terribile mal di testa, cerca di riposare, ma nell'appartamento di sopra è in corso una festa affollata, con musiche e canti intonati a volume altissimo. Disperato, Max si mette a battere sul soffitto per convincere i fracassoni a smetterla, ma per tutta risposta costoro cominciano a pestare i piedi sul pavimento, che alla fine crolla nell'appartamento di Max.

La copia è l'ingrandimento dell'edizione Pathé-Kok a 28mm, e di conseguenza reca il titolo della riedizione, *Repos impossible*. Come molti film dedicati ai rapporti tra vicini che abitano ai due piani successivi di un edificio, anche questo cortometraggio comico contiene una panoramica che ci rivela gli abitanti del piano di sopra, i quali alla fine precipitano, in una spettacolare catastrofe, nella stanza da letto di Max. Secondo Raymond Chirat ed Éric Le Roy, il film è diretto da Louis Gasnier o forse dallo stesso Max Linder. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

*Max has a splitting headache and tries to take a rest. However, his upstairs neighbours are having a crowded party, complete with loud music and singing. Max is desperate and bangs on the ceiling for them to stop, but instead they all start stamping on the floor, bringing the ceiling crashing down in Max's apartment. The print is a blow-up from the 28mm Pathé-Kok release, and as such carries the re-release title *Repos impossible*. Like many upstairs-downstairs neighbour films, this comic short contains a pan movement to reveal the neighbours upstairs, who at the end of the film spectacularly tumble down into Max's bedroom. According to Raymond Chirat and Éric Le Roy, the film is directed either by Louis Gasnier or Max Linder himself.*

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

LES BOTTINES DU COLONEL (FR 1910)

REGIA/DIR: ? SCEN: M. Lamsoon [Eugène Salomon]. CAST: M. Grégoire (*Colonel Ronchon*), M. Tramont (*Paul*), Mlle. [Hélène] Maïa (*Jeanne*), M. [René] Bussy (*attendente/orderly*). PROD: Éclair A.C.A.D. COPIA/COPY: 35mm, 182.70 m. (orig. 205 m.), 8'58" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA; titolo di testa mancante/main title missing. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preserved in 1991 at Haghefilm from an internegative.

Paul è innamorato della ragazza della porta accanto, Jeanne, figlia del colonnello Ronchon. I due comunicano attraverso i balconi adiacenti, ma un giorno, per errore, Paul lascia cadere un biglietto negli stivali del colonnello, lasciati a prendere aria. Egli avverte Jeanne, e gli innamorati fanno ogni sforzo per spostare gli stivali del colonnello e recuperare il biglietto prima che questi lo noti.

Nei titoli gli attori sono menzionati solo con il cognome e con l'indicazione della compagnia teatrale di cui facevano parte all'epoca. Due di essi, a quanto sembra, caddero al fronte nella prima guerra mondiale: M. Grégoire, del Théâtre Cluny, che interpreta il colonnello Ronchon, e Tramont (non l'attore Émile Tramont ma un altro, che usava solo il cognome), la cui morte sul campo di battaglia nel 1916 è confermata da un tardivo necrologio pubblicato nel 1918 su *Les Annales du théâtre et de la musique*. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Paul is in love with his next-door neighbour Jeanne, the daughter of Colonel Ronchon. They communicate through the adjoining balcony, but one day Paul accidentally drops a note in the Colonel's boots, left outside to air. As he warns Jeanne, they both go out of their way to remove the Colonel's boots to retrieve the note before he notices.

*The print credits the actors only by their surnames, together with the theatre troupes they belonged to at the time. Two of the performers appear to have been killed at the front during WWI: M. Grégoire of the Théâtre Cluny, who plays Colonel Ronchon, and Tramont (apparently not the actor Émile Tramont but a performer who only went by the one name), whose death on the battlefield in 1916 is confirmed by a belated obituary published in 1918 in *Les Annales du théâtre et de la musique*. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI*

THE LITTLE BOYS NEXT DOOR (Twee kleine nietsnutters) (GB 1911)

REGIA/DIR: Percy Stow. PROD: Clarendon Film Co. COPIA/COPY: 35mm, 341 ft., 5' (18 fps); senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Questo film britannico, conservato nella collezione Desmet, è sempre stato identificato con *Two Naughty Boys* di James Williamson. Più o meno nello stesso periodo furono girate molte comiche che

*This British film, held in the Desmet Collection, has always been known as *Two Naughty Boys*, by James Williamson. There were many comedies made around this time featuring naughty*

vedevano protagonisti, in una varietà di semplici scenari, piccoli discoli, generalmente impegnati nel genere di misfatti allegramente anarchici perpetrati dai bambini. È un genere che rimase popolare nel primo decennio del Novecento e poco oltre, le cui origini si possono far risalire a *L'Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière (1895), ove un ragazzo gioca uno scherzo a un giardiniere montando sul tubo per annaffiare e bloccando il getto d'acqua, che sblocca poi all'improvviso quando la vittima sbircia nel tubo per scoprire la causa dell'inconveniente.

In questo film, due ragazzini scorrazzano in un salotto, gettandosi sotto mobili e tappeti per sfuggire all'ira di un adulto; la scena si sposta poi in giardino, dove il tentativo dei due di recuperare un volano sfocia in un epico combattimento a colpi di tubo per annaffiare. Il confronto tra l'età dei due ragazzini e quella dei due protagonisti del precedente film di Williamson del 1905 *Our Errand Boy* (i suoi due figli Tom e Stuart), mi induce a credere che questa possa essere una produzione Clarendon Film del 1911, *The Little Boys Next Door*. I due interpreti sono assai più piccoli di statura e di età; la trama è inoltre coerente allo stile anarcoide di Percy Stow, e la trama esposta nella sinossi coeva corrisponde in maniera soddisfacente. – BRYONY DIXON

children in a variety of simple scenarios, generally misbehaving in the way that children do, with an anarchic glee. It was a popular genre in the 1900s and just into the 1910s, and could trace its origins back to the Lumières' L'Arroseur arrosé (1895), in which a boy plays a trick on a gardener by standing on a hose-pipe to cut off the water, releasing it when the gardener squints down the tube to detect the blockage.

In this film, two quite young boys race around a parlour, diving under furniture and carpets to evade an irate grown-up before the scene shifts to the garden, where the boys' attempt to retrieve a lost shuttlecock somehow leads to an epic hose-pipe fight. Comparing the age of the boys to those in Williamson's earlier film, Our Errand Boy (1905), starring his sons Tom and Stuart Williamson, leads me to think this is actually a Clarendon film of 1911, The Little Boys Next Door. The boys are much smaller and younger-looking, it fits Percy Stow's anarchic style, and the storyline from the contemporary synopsis fits well.

BRYONY DIXON

TOTÒ SENZ'ACQUA (Toto sans eau / US: Toto Without Water) (IT 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Emilio Vardannes. CAST: Emilio Vardannes. PROD: Itala Film. USCITA/REL: 09.08.1911. COPIA/COPY: 35mm, 140.70 m. (orig. 151 m.), 5'08" (24 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione/Preserved: 1991, Haghefilm.

Nel palazzo ove abita Totò viene sospesa l'erogazione dell'acqua, ed egli si offre volontario per recarsi all'azienda idrica a chiedere spiegazioni. Quando ci arriva il suo appartamento comincia però ad allargarsi, perché ha dimenticato di chiudere il rubinetto e nel frattempo il tubo è stato riparato. Per fortuna i vicini riescono a telefonargli e a farlo ritornare a casa il più presto possibile.

Émile (o Emilio) Vardannes (il cui vero nome era Antonin Bénevét, 1868? – 1951) fu un attore francese che esordì nel cinema in Italia nel 1909. Nel 1911 l'Itala Film di Torino lo scelse per la serie di Totò, in cui è spesso accreditato come regista, sceneggiatore e protagonista. Giunse rapidamente alla popolarità internazionale: *Moving Picture World* (11 agosto 1911) commentò così *Toto Without Water*: "Totò è un beniamino del pubblico e le buffonerie a cui si abbandona in questo film non diminuiranno affatto la sua popolarità". Nel 1912 Vardannes passò alla Milano-Films, per cui interpretò la serie di "Bonifacio" fino al 1913, continuando poi un'intensa carriera, ricca di ruoli drammatici (*Annibale in Cabiria*) e comici, che si protrasse fino all'epoca del sonoro. Questo film fu distribuito dapprima in Francia, nel 1911, con il titolo *Toto sans eau*, e una seconda volta nel 1914 quando, secondo Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli (*Il Cinema Muto Italiano. 1911*), fu sottoposto a un nuovo montaggio. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

The water is cut off in Totò's apartment building, so he volunteers to go to the water company and demand an explanation. However, by the time he gets there his house starts flooding, since he's forgotten to close the tap and the pipe has been repaired in the meantime. Luckily his neighbours manage to reach him by phone and make him come home as quickly as possible.

*Émile (or Emilio) Vardannes (born Antonin Bénevét, 1868? – 1951) was a French actor who entered films in Italy in 1909. In 1911, Turin-based Itala Film cast him in the Totò series, for which he's often credited as director, scenarist, and main actor. His international popularity was swift, with *Moving Picture World* (11.08.1911) commenting on *Toto Without Water*: "Toto is something of a favorite and his antics in this picture will not reduce his popularity in any degree." In 1912 Vardannes switched to Milano-Films, where he was featured in the "Bonifacio" comedy series into 1913, and then continued a rich career in both dramatic (*Hannibal, in Cabiria*) and comic roles into the sound era. The film was first released in France as *Toto sans eau* in 1911, but was reissued in 1914 when, according to Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli (*Il cinema muto italiano. 1911*), it was re-edited. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI*

**MARY, LE GARÇON MANQUÉ
DIE KLEINE APFELDIEBIN
MARIA LA PAZZERELLA STRAFFOTENTE**



When Mary Grew Up, 1913. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

WHEN MARY GREW UP (Een meisje dat een jongen had moeten zijn) (US 1913)

REGIA/DIR: James Young. CAST: Clara Kimball Young (*Mary* [Dutch print: *Marie*]), E.K. Lincoln (*John Benson* [Dutch print: *Johan Hammond*]), Flora Finch (*la domestica/the maid*), Julia Swayne Gordon (*la zia/Mary's aunt*), Wally Van (*il ragazzo del droghiere/grocer's boy*), Max Koster? (*poliziotto/policeman*), James Young? (*autista adirato/irate driver?*). PROD, DIST: Vitagraph. USCITA/REL: 28.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 958 ft. (292 m.; orig. 1000 ft.), 14' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preservazione effettuata nel 1992 presso Haghefilm da un internegativo./ Preserved in 1992 at Haghefilm from an internegative.

Mary è un'adolescente scatenata la cui turbolenza conduce all'esa-
sperazione la zia che dovrebbe badare a lei. Quando la domestica la
chiude a chiave nella sua stanza, Mary indossa abiti da ragazzo e si cala
dalla finestra. Non tarda a cacciarsi nei guai, poiché viene scoperta dal
vicino John Benson mentre gli sta rubando le mele. L'atteggiamento
dell'uomo muta subito, quando scopre
che sotto l'abbigliamento maschile si na-
sconde una bella ragazza; Mary asseconda
le sue galanterie, ma chiaramente alle
proprie condizioni.

“Se tutte le comiche fossero graziose
come *When Mary Grew Up*, il mestiere
del critico sarebbe un'autentica gioia”,
fu l'entusiastico commento del recen-
sore di *New York Dramatic Mirror* (5 feb-
braio 1913); ben pochi contesterebbero
quest'opinione, giacché il film è vera-
mente delizioso (non veniva proiettato
alle Giornate dal 1987). Sarebbe stato
altrettanto logico inserirlo nel program-
ma “Nasty Women” dell'anno scorso,
perché la Mary di Clara Kimball Young è
esattamente il tipo di incantevole piccola
furia la cui ostinata ricerca di immediata
gratificazione non conosce alcun limite.
When Mary Grew Up è un'ulteriore prova
della perfetta tempistica comica dell'al-
lora ventitreenne Kimball Young. Sotto
la guida di Lewis J. Selznick ella sarebbe
diventata un'importante attrice drammatica,
ma non si può tratte-
nere un senso di rimpianto per il fatto che anche lei, come Norma
Talmadge, sia stata spinta a mettere da parte la risata a favore del
d-r-a-m-m-a. Come scrisse *Moving Picture World* (8 febbraio 1913), “In
questa brillante commedia non c'è un attimo di noia”.

Si notino i gagliardetti delle varie scuole che adornano la stanza di
Mary, e che testimoniano tutti del suo forte e convinto senso di
solidarietà femminile. Ci sono quelli del Belmont College for Young
Women di Nashville nel Tennessee (che proprio in quell'anno si fuse
con una scuola vicina per diventare il Ward-Belmont College); della
Western High School, fondata nel 1844, che oggi è la più antica scuola
secondaria superiore pubblica femminile esistente negli Stati Uniti; e
dell'Agnes Scott College, istituto femminile di istruzione superiore
fondato nel 1889 a Decatur, in Georgia. — JAY WEISSBERG

*Mary is an irrepressible teenager whose rambunctiousness drives
her guardian aunt to distraction. When the family maid locks her in
her room, she dons boy's clothes and climbs out the window, getting
into trouble when she's caught by neighbour John Benson, stealing his
apples. Attitudes change though when he discovers the pretty girl hidden
underneath the mannish
attire, and Mary seconds
the flirtation, but clearly on
her own terms.*

“If all comedies could be as
captivating as *When Mary
Grew Up*, reviewing would
be a joy indeed,” crowed
the critic for the *New
York Dramatic Mirror* (5
February 1913), and few
would gainsay his remarks,
for the film is an absolute
delight (it hasn't been
screened at the Giornate
since 1987). It could just
as easily have fit into last
year's “Nasty Women”
programme, as Clara
Kimball Young's *Mary* is
the sort of delicious spiffire
whose headstrong pursuit of
instant gratification knows
few limits. *When Mary*



When Mary Grew Up, 1913: Julia Swayne Gordon, Flora Finch, Clara Kimball Young. (Wisconsin Center for Film and Theater Research, University of Wisconsin, Madison)

Grew Up is yet further proof of the 23-year-old Kimball Young's superb
comic timing, and while she became a noted dramatic actress under
Lewis J. Selznick's guidance, one can't help but feel a sense of loss that
she, like Norma Talmadge, was pushed to jettison laughter in favor of
d-r-a-m-m-a. As *Moving Picture World* (8 February 1913) wrote, “There
is not a dull moment in this fine comedy.”

*Be sure to notice the school pennants decorating Mary's room, all of
which attest to her strong-minded sense of female solidarity. There's
one for Belmont College for Young Women in Nashville, Tennessee
(which merged the same year with a nearby school to become Ward-
Belmont College); Western High School, founded in 1844 and the
oldest public all-girls high school remaining in the U.S.; and Agnes
Scott College, an all-women's institute of higher learning founded in
1889 in Decatur, Georgia. — JAY WEISSBERG*

GONTRAN ET LA VOISINE INCONNUE (*Gontran en zijn onbekende buurvrouw*) (FR 1913)

REGIA/DIR: ?. CAST: René Gréhan. PROD, DIST: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 167 m. (orig. 202 m.), 8'22" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preservazione effettuata nel 1990 presso Haghefilm da un internegativo. / Preserved in 1990 at Haghefilm from an internegative.

Gontran (René Gréhan) è talmente ossessionato dalla passione per il pianoforte, da giungere a trascurare la moglie Arlette (o Alida, secondo le didascalie olandesi). Ella trasloca allora in una casa nei pressi, da cui i suoni giungono senza difficoltà, e comincia a prendere lezioni di piano. Gontran, stregato dalla musica, inizia a corteggiare la misteriosa vicina, così ricca di talento, attraverso lo steccato del giardino, con grande soddisfazione di lei.

Gréhan (di cui non conosciamo le date di nascita e di morte) fu agli inizi del Novecento, da quanto risulta, un attore teatrale assai prolifico, attivo su diversi palcoscenici, tra cui il Grand Guignol, "ove ogni sera passava cinque o sei volte dai ruoli tragici a quelli comici, sempre con la stessa disinvoltura" (secondo *Film-Revue*, n. 13, 1913). Assunto dalla Pathé già nel 1906, passò poi alla Éclair per interpretare il personaggio comico di Gontran tra il 1910 e il 1913, quando fu paragonato a Max Linder: "Nell'interpretazione di Gréhan ... Gontran è un tipo di borghese ansioso e assai sicuro di sé, non troppo diverso da Max; la sua recitazione forbita e i lineamenti del volto (grandi occhi, scriminatura centrale, baffetti sottili) ricordano veramente Linder" (Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*). Negli Stati Uniti, la serie fu distribuita in un primo tempo usando il nome "Gontran", che però tra il 1913 e il 1914 fu sostituito da "Nutty".

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Gontran (René Gréhan) is so obsessed with playing the piano that he completely neglects his wife Arlette (or Alida as she is called in the Dutch intertitles). She moves to a house within hearing distance and begins to take piano lessons. Gontran is entranced by the music and starts courting this mysterious and talented neighbour from behind the garden fence, much to her satisfaction.

*Gréhan (dates unknown) seems to have been a very prolific stage actor in the early 1900s at various theatres, including the Grand Guignol, "where five or six times an evening he switches between both tragic and comic roles with equal ease" (according to Film-Revue no. 13, 1913). Employed by Pathé as early as 1906, he moved to Éclair and was featured as the comic character Gontran between 1910 and 1913, when he was compared to Max Linder: "As played by Gréhan, (...) Gontran is an anxious, overconfident bourgeois type not unlike Max – and his polished style of performance and facial appearance (large eyes, hair parted in the middle, and thin moustache) do remind one of Linder." (Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*). In the United States, the series was first released using the Gontran name, but was changed to "Nutty" between 1913-14.*

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

LA VENGEANCE DU SERGENT DE VILLE (*De Wraak van den politie-agent*) (FR 1913)

REGIA/DIR: Louis Feuillade. CAST: Paul Manson (*Monsieur Brème* [Dutch print: *Brasem*], il proprietario/apartment owner), André Luguet (*suo figlio/his son*), Yvette Andreyor (*sua nuora/his daughter-in-law Marcelle*), Louis Leubas (*poliziotto/the policeman*), Renée Carl. PROD, DIST: Gaumont. USCITA/REL: 31.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 255 m. (orig. 265 m.), 13'33" (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione effettuata nel 1991 presso Haghefilm. / Preserved in 1991 at Haghefilm.

Una coppia di sposi novelli va ad abitare accanto all'appartamento di un poliziotto (Louis Leubas) che si diletta di suonare il corno nei momenti più impensati. Ciò mette a dura prova i nervi di tutti, e in particolare della giovane sposa (Yvette Andreyor), che il rumore ben presto rende isterica. Il medico le prescrive una terapia singolare: bisogna fornirle un sostituto del poliziotto che ella possa torturare a suo piacimento (per un massimo di otto giorni). La famiglia le procura un pupazzo a grandezza naturale, che è la perfetta riproduzione del vicino. La cura dà ottimi risultati, e la salute della signora Brasem migliora. Incuriosito dal fatto che la giovane non si lamenti più, il vicino cerca di scoprirne le ragioni, pratica un foro nel muro, vede il pupazzo e decide di prenderne il posto. Benché sembri mancare degli ultimi metri di pellicola, questo rimane un film da vedere assolutamente, poiché rappresenta uno degli

Newlyweds move next door to a policeman (Louis Leubas) who delights in playing the horn whenever he pleases. This gets on everyone's nerves, especially the young bride (Yvette Andreyor), who soon becomes hysterical from the noise. The doctor prescribes a peculiar cure; she must be provided with a substitute policeman she can torture as she wishes, for up to 8 days. The family brings in a life-size doll, the spitting image of the neighbour. The cure proves to be very efficient, and Mrs. Brasem's health improves. Curious to know why she's no longer complaining, the policeman drills a hole in the wall, and on seeing the doll, decides to take his place. Although the very last metres appear to be missing, this film is a must-see as one of the more bizarre examples within the "neighbours" theme. Some sources indicate Suzanne

esempi più bizzarri di variazione sul tema dei “vicini”. Alcune fonti segnalano, tra i membri del cast, anche Suzanne Grandais, ma è difficile stabilire donde traggano quest’informazione, e nel film ella non appare affatto. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Grandais as among the cast, but it is hard to establish the source of this information, and she is nowhere to be seen.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

PARK YOUR CAR (Auto-manieakken) (US 1920)

REGIA/DIR: Alf Goulding. SCEN: Hal Roach. CAST: Harry [“Snub”] Pollard, Marie Mosquini, Hughey Mack, Sunshine Sammy Morrison, Ernie Morrison Sr., Sammy Brooks, Earl Mohan, Vera White. PROD: Hal Roach, Rolin Film Co. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 19.12.1920. COPIA/COPY: 35mm, 853 ft. (260 m.; orig. 1 rl.), 8'57" (24 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Zaalberg Collection). Preservazione: 2008, presso Haghefilm./Preserved in 2008 at Haghefilm.

Qualche volta i vicini vanno d’amore e d’accordo, come avviene in *Park Your Car*. Qui il problema insorge quando Snub Pollard e Hughey Mack comprano un’automobile in società per risparmiare denaro: ma il veicolo non è proprio quello che si aspettavano.

Snub Pollard (1889-1962) è ancor oggi uno dei volti più riconoscibili del cinema comico muto. Sullo schermo impersonava di solito una figura di goffo scioccone con lunghi baffi spioventi alla Fu Manchu. Non però in *Park Your Car*. Questo cortometraggio è un raro esempio del breve periodo in cui, nel 1920, il produttore Hal Roach decise di cambiare il look di Snub. Visto il grande successo ottenuto con il passaggio di Harold Lloyd dal grottesco personaggio di Lonesome Luke a quello del giovanotto qualunque con gli occhiali, Roach pensò di ripetere la stessa mossa con Pollard. Il problema era che i film di Pollard consistevano di girandole di gag il cui unico scopo era di strappare risate a tutti i costi, nella tradizione di Mack Sennett, e senza i mustacchi Snub passava inosservato. Così, dopo alcune apparizioni con il volto rasato in film come *Cash Customers* e *The Morning After* (entrambi del 1920), Pollard tornò a esibire i suoi baffoni.

Pollard, che proveniva da una compagnia teatrale composta da bambini, l’australiana Pollard’s Lilliputians, iniziò la carriera cinematografica nel 1913, prima alla Universal e poi alla Essanay, ove entrò in contatto con Hal Roach. Quando quest’ultimo fondò la propria casa di produzione, Snub fu ingaggiato come spalla della star comica, Harold Lloyd. Nel 1919 gli fu affidata, come protagonista, una serie di film da un rullo, e negli anni Venti fu una star della Roach and Weiss Brothers Artclass Pictures.

Nelle sue comiche Snub ricorreva sempre largamente all’aiuto degli amici, e in *Park Your Car* troviamo la sua consueta partner Marie Mosquini. Il suo compulento compagno è Hughey Mack, già valoroso membro della Vitagraph Company, che in seguito avrebbe interpretato parti di rinalzo in vari lungometraggi e sarebbe diventato un attore prediletto del regista Erich von Stroheim in film come *Greed* (1923), *The Merry Widow* (1925) e *The Wedding March* (1927).

STEVE MASSA

Sometimes neighbours get along just fine, as in Park Your Car. Here the problem comes when Snub Pollard and Hughey Mack think they can save money by buying a car together – only the vehicle they get isn’t quite what they bargained for.

Snub Pollard (1889-1962) is still one of the most recognizable faces of silent comedy. His screen character was that of a goofy goon with a long, droopy Fu Manchu moustache. But not in Park Your Car. This short is a rare example from a brief period in 1920 when producer Hal Roach decided to change Snub’s look. Having had great success moving Harold Lloyd from the grotesque Lonesome Luke to a young everyman with glasses, Roach thought he’d try the same thing with Pollard. The problem was the Pollard films were anything-for-a-laugh gag fests in the Mack Sennett tradition, and without the upper lip hair Snub got lost in the shuffle. So after being clean-shaven in a few entries like Cash Customers and The Morning After (both 1920) the moustache returned.

Pollard was a graduate of the Australian children’s troupe Pollard’s Lilliputians, and began his film career in 1913 working for Universal and then Essanay, where he connected with Hal Roach. When Roach set up his own production company, Snub was hired to be second banana for his star comic Harold Lloyd. In 1919 he was given his own one-reel series, and he spent the 1920s as a star for Roach and Weiss Brothers Artclass Pictures.

Snub always got a lot of help from his friends in his comedies, and on hand in Park Your Car is his usual leading lady Marie Mosquini. His large buddy is Hughey Mack, former stalwart from the Vitagraph Company, who would move into support in features, and become a favorite of director Erich von Stroheim for pictures such as Greed (1923), The Merry Widow (1925), and The Wedding March (1927). – STEVE MASSA

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2018

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di cortometraggi provenienti dalla collezione del museo.

La vincitrice della Fellowship 2018 è **Julia Mettenleiter** di Monaco, Germania. Julia si è diplomata presso la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation nel giugno 2018, dove si è specializzata nell'arte della proiezione cinematografica. È laureata in letteratura francese e studi di cinema presso la Ludwig-Maximilians-Universität München. Ha lavorato per festival della Cineteca di Bologna (Visioni Italiane e Il Cinema Ritrovato); dal 2013 al 2017 è stata inoltre vice-coordinatrice dei progetti di restauro al laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2018

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of the 2018 Haghefilm Digitaal Fellowship is **Julia Mettenleiter** from Munich, Germany. Julia graduated in the certificate program of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation in June 2018, where she focused on the art of film projection. She holds an M.A. degree in French Literature and Cinema Studies from the Ludwig-Maximilians-University Munich. Julia has worked for film festivals at the Cineteca di Bologna (Visioni Italiane and Il Cinema Ritrovato), and from 2013 to 2017 she was Assistant Project Manager at the Immagine Ritrovata Film Restoration and Conservation laboratory in Bologna.

MELODIE (US 1929)

REGIA/DIR: Martin Justice. CAST: Vadim Uraneff, Dorothy Nourse, John Reinhardt, Carl Wiegel. PROD: Colorart Synchronone Corporation Ltd. DIST: Tiffany-Stahl Productions, Inc. COPIA/COPY: 35mm, 812 ft., 9' (24 fps), col.; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Melodie è il resoconto immaginario di un episodio nella vita di un musicista, insegnante e liutaio realmente esistito, Carl Ludwig Bachman (1743–1809). Due studenti sono innamorati di sua figlia, e cercano di conquistarne i favori. La rivista *Film Daily* definì il film “una bella e sentimentale storia, bene integrata a melodie classiche, costumi e colore”. *Melodie* presenta in effetti buone qualità produttive, che non lasciano intravedere le difficoltà economiche in cui versava a quell'epoca la Colorart Synchronone.

La Colorart Pictures iniziò a produrre cortometraggi in Technicolor nel 1926; nel 1929 la società si fuse con la Synchronone Pictures Corporation e con la Kennedy Picture Corporation sotto il nome Colorart Synchronone Corporation. *Melodie* faceva parte di una serie di brevi soggetti a un rullo, “Color-Symphonies”, che culminò nel 1930 con il lungometraggio parlato *Mamba*, anch'esso in Technicolor, diretto da Albert S. Rogell. Già nel 1932, tuttavia, la Colorart Pictures aveva chiuso i battenti. Dei cinquantadue cortometraggi in Technicolor realizzati dalla Colorart fra il 1926 e il 1930, *Melodie* è uno dei diciotto titoli sopravvissuti. Alla sua uscita nel 1929, il film era accompagnato da musiche su disco fonografico; fino a questo momento, la registrazione risulta perduta. La copia qui presentata è ricavata da una splendida copia a 35mm Technicolor imbita, donata da Bob Geoghegan al George Eastman Museum nel 2014. – ANTHONY L'ABBATE, JULIA METTENLEITER

Melodie is the fictional rendition of an episode in the life of the late-18th-century violin maker, musician, and teacher Carl Ludwig Bachman (1743–1809). Two of his students are in love with Bachman's daughter and are vying for her affection. *Film Daily* called it a “neat sentimental bit [which] nicely combines with classic melodies, costumes and color”. *Melodie* has indeed excellent production values, which belie the financial difficulties Colorart Synchronone was experiencing at the time.

Colorart Pictures began producing Technicolor shorts in 1926; in 1929, it merged with Synchronone Pictures Corporation and Kennedy Picture Corporation, forming the Colorart Synchronone Corporation. *Melodie* was part of the one-reel short subject series “Color-Symphonies” that would culminate with the 1930 all-talking feature-length Technicolor film *Mamba*, directed by Albert S. Rogell. By 1932, however, Colorart Pictures was already out of business. Of the 52 Technicolor shorts produced by Colorart between 1926 and 1930, *Melodie* is one of the 18 that survive today. When released in 1929, the film was originally accompanied by a sound-on-disc music score. At the time of this writing, the disc is not known to survive. The print presented here is taken from a beautiful 35mm Technicolor dye-transfer print donated by Bob Geoghegan to the George Eastman Museum in 2014. – ANTHONY L'ABBATE, JULIA METTENLEITER



Melodie, 1929: Dorothy Nourse. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

LES RAMEAUX. HOSANNAH! (de Faure) (FR 1909)

REGIA/DIR: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: incompleto/incomplete, 35mm, 42.2 m. (orig. 72 m.), 2'21" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); senza didascalie/no intertitles., + DCP, 2'21", col., sync sd. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Restauro/Preserved 2018, da positivo diacetato a 35mm con colorazione a pochoir/from a 35mm diacetate positive in stencil colour.

Questo brevissimo film raffigura un episodio nella vita di Cristo: *Hoshana*, poema liturgico della religione ebraica, si riferisce a un comandamento (*mitzvah*) praticato nel tempio di Gerusalemme durante la festività biblica del Sukkot, detta anche festa dei Tabernacoli, della

This very short film is a dramatized episode from the life of Christ: Hoshana, a Jewish liturgical poem, refers to a commandment (mitzvah) practiced in the Temple in Jerusalem at the week-long Sukkot or Feast of Tabernacles, a Biblical Jewish holiday celebrating the harvest. This



Les Rameaux. Hosannah!, 1909. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

durata di sette giorni. La produzione Gaumont qui presentata non va confusa con una sezione di *La naissance, la vie et la mort du Christ* (Alice Guy, 1906), né con *L'Aveugle de Jérusalem* (Louis Feuillade, 1909), nonostante la presenza dell'identico fondale dipinto in quest'ultimo film. Grazie alla specialista Valentine Robert, il soggetto è stato identificato come n. 618 nel catalogo delle Phonoscènes Gaumont del luglio 1909. La proiezione doveva essere accompagnata da una registrazione fonografica dell'inno "Hosanna" di Gabriel Fauré, tratto dal suo Requiem in Re minore, Op. 48, composto fra il 1887 e il 1890. Secondo Robert esisteva una versione precedente dello stesso film: *Les Rameaux* (de

Gaumont production should not be confused with a segment of La Naissance, la vie et la mort du Christ (Alice Guy, 1906). Nor should it be mistaken for *L'Aveugle de Jérusalem* (Louis Feuillade, 1909), even if the very same painted scene appears on the background. Thanks to film historian Valentine Robert, the subject has been identified as no. 618 in the July 1909 Gaumont Phonoscènes catalogue. It was meant to be accompanied with a gramophone recording of the religious hymn "Hosanna" in Gabriel Fauré's Requiem in D minor, op. 48, composed between 1887 and 1890. According to Robert, there was an earlier Gaumont film with a similar title: *Les Rameaux* (de Faure), no. 378 in

Faure), n. 378 nella lista delle Phonoscènes Gaumont, poi ritirato dal catalogo e sostituito con la nuova edizione; il corrispondente disco fonografico Gaumont, contrassegnato dal numero 2564, è conservato presso una collezione privata. Il film proiettato in questo programma è incluso in una copia 35mm della monumentale opera multimediale *The Photo-Drama of Creation* (Charles Taze Russell, 1914), acquisita di recente dal George Eastman Museum e attualmente in corso di restauro. Ringraziamo Camille Blot-Wellens e Joseph Halachmi per i loro consigli e commenti.

ULTIMA ORA – Poco prima di andare in stampa, siamo riusciti a ottenere una riproduzione digitale del disco fonografico, che ci consente ora di abbinare la musica al film. Il frammento sarà dunque mostrato due volte: dapprima in versione muta su pellicola a 35mm, poi su DCP con registrazione Sonora (la prima parte e il finale del film sono mancanti). – PAOLO CHERCHI USAI, JULIA METTENLEITER

the 1908 Phonoscènes catalogue. [Note: The composer's last name does not have its accent on the titles of these films.] The entry was later withdrawn and replaced with this new version. The corresponding shellac disc by Gaumont, etched with the entry number 2564, has survived in a private collection. The film presented here is part of a 35mm print of the monumental multi-media work The Photo-Drama of Creation (Charles Taze Russell, 1914), recently acquired by the George Eastman Museum and currently in the process of restoration. Our thanks go to Camille Blot-Wellens and Joseph Halachmi for their suggestions and comments.

STOP PRESS: We have now been provided with a high-quality digital recording of the original shellac disc, thus enabling us to synchronize the music with the film. It will therefore be shown twice, once in 35mm, silent, and then as a DCP with the music soundtrack (the first part and the very end of the film are missing). – PAOLO CHERCHI USAI, JULIA METTENLEITER

Appendice: Ritratti / Addendum: Portraits

LA DONNA CHE INVENTÒ LA DIVA (IT 1968)

REGIA/DIR: Maria Grazia Giovanelli. CAST: Francesca Bertini. PROD: RAI. COPIA/COPY: DCP, 22'; sd., dial: ITA. FONTE/SOURCE: Cinemazero, Pordenone.

Francesca Bertini (1892-1985) appare per la prima volta, lungamente, in TV in uno speciale "Almanacco" RAI del 1968 di Maria Grazia Giovanelli. Entra in scena "muta": "Non sono abituata", dice a chi in campo le sistema il microfono. Naïveté o maliziosa scelta registica? Un'intervista densa che sul binario dell'ingenuo e del formale restituisce un ritratto ricco e intenso della Diva per antonomasia, ricostruendone la carriera con le sue stesse parole, dall'esordio ragazzina nel *Trovatore* (eccettuati i 150 metri di *La dea del mare*), quando "nulla sapeva del cinema", fino all'apice del 1920: "guadagnavo tre milioni all'anno", un record per l'epoca.

Presentato nell'ambito della Mostra del cinema di Venezia del 1968, il film passa subito in TV una sola volta, poi in pellicola in concorso alla nona edizione del "Premio dei Colli per l'inchiesta filmata" di Este (Padova). Lì ritrovato dall'associazione La Medusa e restaurato, ora donato a Cinemazero in nome dell'attività festivaliera di Le voci dell'Inchiesta, torna in vita per il pubblico. Infatti, eccetto qualche spezzone apparso nel 1969 in TV come inserto in un brillante duetto Bertini/Lelio Luttazzi (*Francesca Bertini: ieri e oggi*), il film nella sua versione completa sparisce dalle antenne. E, al di là di qualche cameo, la Bertini anche: per rivederla "dietro alle quinte" ci vorrà il monumentale *L'ultima diva* (1982) di Gianfranco Mingozzi.

"Television vérité, presa all'impronta", si diceva all'epoca: la parte più interessante di questo lavoro della Giovanelli sono proprio le riprese "libere" negli interstizi fra le interviste, che rivelano la forza attoriale della Bertini. Comanda, recita, controlla le riprese: "Faccia vedere, non sono ancora diventata una balena", grida. Ora, ritratta da

*Francesca Bertini (1892-1985) made her first television appearance, a long one, in 1968, on a special edition of the RAI Almanacco programme by Maria Grazia Giovanelli. She entered in true silent style: "I'm not used to this," she said to the technician who was adjusting her microphone. Naïvety, or a cunning director's choice of words? Alternating in tone between the innocent and the formal, her dense interview paints a rich, intense portrait of the Diva par excellence, recounting in her own words a career which started with a childhood debut in *Trovatore* (leaving aside the 150 metres of *La dea del mare*), when she "knew nothing of the cinema", to its apex in 1920: "I was making three million a year" – a record for the time.*

*Presented at the 1968 Venice Film Festival, the film was broadcast just once on television, and then was in competition in the 9th edition of the "Premio dei Colli per l'inchiesta filmata" (investigative film awards) in Este, near Padua. Rediscovered there by the association La Medusa and restored, it has now been given to Cinemazero under the festival rubric "Le voci dell'Inchiesta" ("Investigative Voices") and returns to public view. Apart from a few excerpts broadcast on television in 1969 when she appeared on a special episode of the TV series *Ieri e oggi* (Yesterday and Today), in a lively conversation with Lelio Luttazzi, the complete version of the film disappeared from the airwaves. And, apart from the odd cameo, so did Bertini. To see her "behind the scenes", audiences had to wait until Gianfranco Mingozzi's monumental *L'ultima diva* (1982).*

"Television vérité, filmed live", it was called at the time. The most intriguing parts of Giovanelli's film are the unrehearsed shots in the gaps between interviews, revealing Bertini's strength as an actress. She orders, acts, controls the shooting: "Show them, I haven't become a whale yet,"

più camere, fra le usuali quinte del Grand Hotel – sua “casa” romana –, non lesina i ricordi: il successo di *Assunta Spina* e molto altro. La morte di *Fedora*, il suo film preferito, è l’acme della sua carriera: “La Duse ne venne così colpita che mi volle conoscere subito.” Rivendica il suo ruolo nella storia del cinema: “Avevo il cinema dentro, avevo creato un tifo cinematografico, ho inventato l’abbigliamento cinematografico”, dice. Dettaglia il noto rifiuto al contratto hollywoodiano, per voler fare la moglie, prima di tutto. Ecco che allora si lamenta: “Non mi faccia però parlare troppo”, ma poi pretende che anche l’intervistatrice reciti: si mette in posa e attende il ciak, magnificamente teatrale. Riafferma la “legge bertiniana”, come da lei definita: sul set si fa solo quello che lei desidera.

L’intervista è intervallata da alcune estratti dei suoi film e del deliziosamente ironico *Una giornata di Francesca Bertini* (Bertini Film/Caesar Film, 1918).

Il resto non conta è il titolo della sua autobiografia del 1969 (anni, evidentemente, in cui sentiva l’urgenza del racconto di sé). Al contrario, qui conta proprio “il resto” – il fuori intervista, l’apparire demiurga della scena – che testimonia anche in questa chicca televisiva la sua grande forza espressiva. – RICCARDO COSTANTINI

she shouts. Then, filmed by more cameras, on the habitual stage of the Grand Hotel – her Roman “home” – the memories come thick and fast: the success of Assunta Spina, and many others. The death in Fedora, her favourite film, and the peak of her career: “Eleonora Duse was so moved by it that she wanted to meet me right away”. She claims her role in cinema history: “I had cinema inside me, I created cinema fever, I invented cinema fashion.” She explains her much-publicized refusal of a Hollywood contract – she wanted to be a wife, above everything. At which point she complains: “Don’t make me talk too much, though,” but then wants the interviewer to act too – she strikes a pose and waits for the clapperboard, grandly theatrical. She reaffirms “Bertini’s law”, just as she defined it: on the set she decides what happens.

The interview is punctuated by some excerpts from her films and the deliciously ironic Una giornata di Francesca Bertini (Bertini Film/Caesar Film, 1918).

Her 1969 autobiography (evidently that was a time when she felt the need to tell her story) is entitled Il resto non conta (Nothing Else Matters). By contrast, here in this television gem, what matters is the “else” – what happens outside the interview, the look of the deity on the set – which also bears witness to her great expressive force. – RICCARDO COSTANTINI

ROBERT VIGNOLA, DA TRIVIGNO A HOLLYWOOD (IT 2018)

REGIA/DIR: Giuliana Muscio, Sara Lorusso. PHOTOG: Rocco Tolve, Francesco Pace, Pasqualino Suppa. OPERATORE SAPR/DRONE OP: Gabriele Machiella. FOTOGRAFO DI SCENA/STILLS PHOTOG: Attilio Bixio. COMPUTER GRAFICA/GRAPHICS 2D/3D, COMPOSITING: Michele Scioscia, Marica Berterame. CAST: Kevin Brownlow, Richard Koszarski, Michele Marino, Gaetano Martino, Giuliana Muscio, Camilla Vignola. PROD: Effenove. COPIA/COPY: DCP, 32', col., sd.; did./titles, dial., subt: ITA, ENG. FONTE/SOURCE: Effenove, Potenza.

In collaborazione con/In collaboration with: Comune di Trivigno, Regione Basilicata, La Cineteca del Friuli, Le Giornate del Cinema Muto, Lucana Film Commission.

Robert Vignola (1882-1953) era solo un bambino quando lasciò Trivigno, piccolo centro della Basilicata, dove era nato. Con la famiglia arrivò in America, seguendo le rotte dell’emigrazione degli inizi del Novecento. Esordì nel teatro come attore shakespeariano, successivamente lavorò con la Kalem Company, partecipando alle prime produzioni cinematografiche d’oltreoceano in Irlanda, Palestina ed Egitto. Negli anni successivi divenne uno dei registi più popolari e prolifici del cinema muto, lavorando con Paramount, Select e Cosmopolitan, la casa di produzione cinematografica di William Randolph Hearst, che gli “affidò” Marion Davies. Vignola seppe tirar fuori il talento comico di questa (sottovalutata) attrice e la valorizzò con gli eleganti allestimenti scenografici di Joseph Urban.

Vignola ha firmato inoltre alcune delle migliori performances di diverse star del cinema come Pauline Frederick, Alice Brady e Corinne Griffith. Artista dai molteplici talenti, è stato capace di proporre tecniche originali e innovative nella produzione filmica.

Questo documentario vuole raccontare l’avventura cinematografica di Robert Vignola, un emigrato italiano che negli Stati Uniti trovò la sua strada e che diede un contributo importante alla produzione culturale americana. SARA LORUSSO

Robert G. Vignola (1882-1953) was just a child when he left Trivigno, the small town in the region of Basilicata in southern Italy where he was born. He arrived with his family in America on the busy emigration routes at the beginning of the 20th century. He made his stage debut as a Shakespearean actor, and then started working in cinema with the Kalem Company, taking part in the first overseas American film productions in Ireland, Palestine, and Egypt.

In the years that followed Vignola became one of the most prolific and popular silent film directors, working for Paramount, Select, and Cosmopolitan, the company owned by William Randolph Hearst, who “entrusted” him with his star Marion Davies. Vignola was able to bring out the comic talent of this (underrated) actress, supporting her with elegant settings designed by Joseph Urban.

Vignola signed films featuring some of the best performances of several female silent stars, such as Pauline Frederick, Alice Brady, and Corinne Griffith. He was a multi-talented artist, and proposed original and innovative film techniques.

This documentary presents the film adventures of Robert G. Vignola – an Italian emigrant who found his fortune in the United States, and made a key contribution to American film culture. – SARA LORUSSO



Ballettprimadonnan, 1916: Jenny Hasselquist (Svenska Filminstitutet)

ABBREVIAZIONI / KEY TO ABBREVIATIONS

Termini cinematografici / Film Terms *adapt*: adattamento/adaptation; *anim*: animazione/animation; *arr*: arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc*: associato/associate; *asst*: assistente/assistant; *b&w*: bianco e nero/black & white; *choreog*: coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col*: colore/colour; *cond*: conductor; *cons*: consulente/consultant; *cont*: continuità/continuity; *coord*: coordinatore/coordinator; *cost*: costumi/costumes; *dec*: decor, decoration; *des*: design, designer; *dial*: dialoghi/dialogue; *did*: didascalie; *dir*: direttore, direzione/director; *dist*: distribuzione/distributor; *ed*: editor; *eff*: effetti/effects; *exec*: esecutivo/executive; *fps*: fotogrammi al secondo/frames per second; *ft*: piedi/feet; *incomp*: incompleto/incomplete; *int*: interno/interior; *m*: metri/metres; *mgr*: manager; *mont*: montaggio; *mus*: musica/music; *narr*: narratore, narrazione/narration, narrator; *op*: camera operator; *orig. l.*: lunghezza originale/original length; *photog*: fotografia/cinematography; *pres*: presentato da/presented, presenter; *prod*: produttore, produzione/producer, production; *rec*: recordista/recordist, registrazione/recording; *rel*: released; *rl*: rullo, rulli/reel(s); *scen*: sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg*: scenografia; *sd*: sonoro/sound; *sogg*: soggetto; *spec*: speciale/special; *subt*: sottotitoli/subtitles; *supv*: supervisione/supervisor, supervising; *tech*: tecnico/technical; *v.c.*: visto di censura; *vers*: versione/version.

Nazioni/Countries: AR (Argentina); AT (Austria); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CZ (Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PL (Polonia/Poland); PT (Portugal); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); SK (Republic of Korea [South Korea]); UkrSSR (Ucraina/Ukraine); SK (Slovacchia/Slovakia); US (Stati Uniti/United States); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); YU (Yugoslavia).

Lingue/Languages: CAT (Catalano/Catalan); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SWE (Svedese/Swedish).

Titolo film / Film Title

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

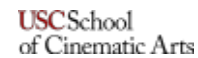
Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.

Legenda / Key to abbreviations: CZ = Cinemazero, V = Teatro Verdi

- ADMIRAL CIGARETTE, 187; 13CZ
ALBERGO ROSSO, L' = AUBERGE ROUGE, L'
ALCE FANTASMA, L' = TROLL-ELGEN
ALTE GESETZ, DAS, 235; 7V
ALWAYS KEEP TO THE WHITE LINE, 192; 6V
ANCIENT LAW, THE = ALTE GESETZ, DAS
ASSUNTA SPINA, 202; 9V
ATLANTIDE = ATLANTIDE, L'
ATLANTIDE, L', 204; 11V
ATLANTIS = GOLDENE ABGRUND.
SCHIFFBRÜCHIGE DES LEBENS, DER
AUBERGE ROUGE, L', 118; 7V
AUTO-MANIEAKKEN = PARK YOUR CAR
AVANZATA DECISIVA IN LIBIA, L' =
ENERGICA AVANZATA CONTRO I RIBELLI
DI EL BARUNI
AVANZATA DI TRIPOLITANIA, L' =
ENERGICA AVANZATA CONTRO I RIBELLI
DI EL BARUNI
BALETTPRIMADONNAN, 238; 9V
BARNÄNGEN COMMERCIAL – A
CHIMPANZEE GETS SHAVED =
REKLAMFILM BARNÄNGEN –
CHIMPANSEN RAKAS
BARNÄNGEN COMMERCIAL – LO
SCIMPANZÉ RASATO = REKLAMFILM
BARNÄNGEN – CHIMPANSEN RAKAS
BARNÄNGEN COMMERCIAL – REPORT
FROM THIS SUMMER'S STOCKHOLM
EXHIBITION = REKLAMFILM BARNÄNGEN
– REPORTAGE FRÅN SOMMARENS
STOCKHOLMSUTSTÄLLNING
BARNÄNGEN COMMERCIAL – REPORTAGE
DALL'ESIBIZIONE DI STOCCOLMA
= REKLAMFILM BARNÄNGEN –
REPORTAGE FRÅN SOMMARENS
STOCKHOLMSUTSTÄLLNING
BOTTINES DU COLONEL, LES, 260; 13V
CADUTA DI OSEN, LA = ORIZURU OSEN
CAMINO FUMA, IL = CHEMINÉE FUME, LA
CANE DEI BASKERVILLE, IL = HUND VON
BASKERVILLE, DER
CAPITAN BLOOD = CAPTAIN BLOOD
CAPTAIN BLOOD, 75; 9V
CAPTAIN SALVATION, 21; 6V
CARRETTO FANTASMA, IL = KÖRKARLEN
CAVALLO IMBIZZARITO, IL = CHEVAL
EMBALLÉ, LE
CHANGING HUES, 191; 12V
CHEMINÉE FUME, LA, 219; 10V
CHESS PLAYER, THE = JOUEUR D'ÉCHECS, LE
CHEVAL EMBALLÉ, LE, 220; 8V
CHILD THOU GAVEST ME, THE, 51; 8V
COCOTTE A BIEN DÉJEUNÉ = CHEVAL
EMBALLÉ, LE
CORTEGGIAMENTO PERICOLOSO, UN =
FARLIGT FRIERI, ETT
COUSINE BETTE, LA, 128; 11V
COVERED WAGON, THE, 71; 6V
CZARINA, LA = FORBIDDEN PARADISE
DANGEROUS WOOING, A = FARLIGT
FRIERI, ETT
DENARO DI GIUDA, IL = JUDASPENGAR
DIPLOMATIC HENRY, 234; 7V
DONNA CHE AMÒ TROPPO TARDI, LA =
SMOULDERING FIRES
DONNA CHE INVENTÒ LA DIVA, LA, ; 13CZ
DOWNFALL OF OSEN, THE = ORIZURU
OSEN
DUCHESS DE LANGEAIS, THE = MADAME
DE LANGEAIS
DUNUNGEN, 165; 8V
ELECTRIC OVEN COMMERCIAL = REKLAMA
PIECYKÓW DO PIECZENIA
ENEMY, THE, 86; 11V
ENERGICA AVANZATA CONTRO I RIBELLI
DI EL BARUNI, 239; 11V
ERREUR DU POLICEMAN, L' = SIMPLE
MISTAKE, A
EUGÉNIE GRANDET, 115; 11V
EXTRAORDINARY ADVENTURES OF MR.
WEST IN THE LAND OF THE BOLSHEVIKS,
THE = NEOBYCHAINYE PRIKLIUCHENIYA
MISTERA VESTA V STRANE BOLSHEVIKOV
FALSE OATH, THE = SPERGIURA!
FARLIGT FRIERI, ETT, 167; 12V
FEMME DE QUARANTE ANS, LA =
SMOULDERING FIRES
FIDANZATA RAPITA, LA = MEMORY LANE
FIGHT FOR THE MATTERHORN, THE =
KAMPF UMS MATTERHORN, DER
FILENDOUCE EST INSAISSABLE, 223; 12V
FLASH CLEANER = THEATER COMMERCIAL
– FLASH CLEANER
FORBIDDEN PARADISE, 241; 12V
GEHEIMNIS DER MARQUISE, DAS, 190; 6V
GERTIE IL DINOSAURO = GERTIE
GERTIE THE DINOSAUR = GERTIE
GERTIE, 29; 7V
GHOST ELK, THE = TROLL-ELGEN
GIOCATORE DI SCACCHI, IL = JOUEUR
D'ÉCHECS, LE
GIRL FOR EVERYTHING, THE = MÄDCHEN
FÜR ALLES, DAS
GIUSTIZIA DEL MARE, LA = HOMME DU
LARGE, L'
GOLDEN ABYSS. CASTAWAYS OF LIFE, THE
= GOLDENE ABGRUND. SCHIFFBRÜCHIGE
DES LEBENS, DER
GOLDEN DREAM, THE = GYLDNE DRØM,
DEN
GOLDENE ABGRUND. SCHIFFBRÜCHIGE
DES LEBENS, DER, 143; 12V
GONTRAN EN ZIJN ONBEKENDE
BUURVROUW = GONTRAN ET LA
VOISINE INCONNUE
GONTRAN ET LA VOISINE INCONNUE, 264; 13V

GRANDE BRÈTÈCHE, LA, 111; 6V
GRANDE CONQUISTA, LA = KAMPF UMS MATTERHORN, DER
GREATER THAN LOVE = SUSPICIOUS WIVES
GYLDNE DRØM, DEN, 191; 8V
HER CODE OF HONOR, 45; 6V
HISTOIRE DES TREIZE = LIEBE
HOME MAKER, THE, 82; 12V
HOMME DU LARGE, L', 116; 9V
HOUND OF THE BASKERVILLES, THE = HUND VON BASKERVILLE, DER
HUND VON BASKERVILLE, DER, 245; 11V
HUSBANDS AND LOVERS, 58; 11V
IMPROMPTU, 34; 13V
IN OLD KENTUCKY, 64; 13V
IN QUEST OF HAPPINESS = DUNUNGEN
INMURAD = GRANDE BRÈTÈCHE, LA
INSAISSABLE FILENDOUCE, L' = FILENDOUCE EST INSAISSABLE
INSEQUESTRABILE FILAVENTO, L' = FILENDOUCE EST INSAISSABLE
INVASIONE DELLE TRUPPE TEDESCHE NEL BELGIO, L', 249; 11V
Jonathan Dennis Lecture, 16; 11V
JOUEUR D'ÈCHECS, LE, 36; 13V
JUDASPENGAR, 251; 9V
KAMPF UMS MATTERHORN, DER, 146; 7V
KÖRKARLEN, 206; 9V
LASSE MÅNSSON DI SCANIA = LASSE MÅNSSON FRA SKAANE
LASSE MÅNSSON FRA SKAANE, 173; 13CZ
LAST OF THE HARGROVES, THE, 157; 8V
LAST OF THE MOHICANS, THE, 209; 13V
LAVEUSES, 186; 13CZ
LAVEUSES, LES = LAVEUSES
LIEBE, 125; 10V
LINCOLN CYCLE, THE: CALL TO ARMS, THE, 43; 8V
LINCOLN CYCLE, THE: MY FATHER, 43; 7V
LINCOLN CYCLE, THE: MY FIRST JURY, 43; 9V
LINCOLN CYCLE, THE: MY MOTHER, 43; 7V
LINCOLN CYCLE, THE: NATIVE STATE, 43; 10V
LINCOLN CYCLE, THE: PRESIDENT'S ANSWER, A, 43; 10V
LINCOLN CYCLE, THE: TENDER MEMORIES, 43; 9V
LINCOLN CYCLE, THE: UNDER THE STARS, 43; 11V
LISBÔA: CRÓNICA ANEDÓTICA, 253; 9V
LISBON: AN ANECDOTAL CHRONICLE = LISBÔA: CRÓNICA ANEDÓTICA
LITTLE BOYS NEXT DOOR, THE, 260; 13V
LITTLE NEMO = WINSOR MCCAY, THE FAMOUS CARTOONIST OF THE N.Y. HERALD AND HIS MOVING DRAWINGS
MADAME DE LANGEAIS, 112; 10V
MÄDCHEN FÜR ALLES, DAS, 193; 7V
MAKING A CONVERT, 152; 8V
MARQUISE'S SECRET, THE = GEHEIMNIS DER MARQUISE, DAS
MATING CALL, THE, 91; 7V
MEISJE DAT EEN JONGEN HAD MOETEN ZIJN, EEN = WHEN MARY GREW UP
MEISJE VOOR ALLES, HET = MÄDCHEN FÜR ALLES, DAS
MELODIE, 266; 9V
MEMORIA DELL'ALTRO, LA, 138; 11V
MEMORY LANE, 61; 12V
MES VOISINS FONT DANSER, 260; 13V
MISSING HUSBANDS = ATLANTIDE, L'
MONELLO INCONTENIBILE, UN = TOKKAN KOZO
MRS. LIRRIPER'S LODGERS, 229; 13CZ
MY NEIGHBORS ARE GIVING A DANCE = MES VOISINS FONT DANSER
NAVE DEI GALEOTTI, LA = CAPTAIN SALVATION
NEOBYCHAINYE PRIKLIUCHENIYA MISTERA VESTA V STRANE BOLSHEVIKOV, 212; 8V
NO MORE BALD MEN = PLUS DE CHAUVES
NOISY NEIGHBORS = MES VOISINS FONT DANSER
NOSTRA FANFARA CONCORSO, LA = NOT' FANFARE CONCOURT
NOT' FANFARE CONCOURT, 217; 7V
NOTE DAL FRONTE: MUSICA, PAROLE E IMMAGINI DELLA GRANDE GUERRA, 31; 8V
NOTES FROM THE FRONT: MUSIC, WORDS, AND IMAGES OF THE GREAT WAR = NOTE DAL FRONTE: MUSICA, PAROLE E IMMAGINI DELLA GRANDE GUERRA
NUOVO AMORE, IL = MATING CALL, THE
ORIZURU OSEN, 181; 10V
OUR BAND'S GOING TO THE COMPETITION = NOT' FANFARE CONCOURT
OUR PET, 254; 6V
PALEFACE, THE, 27; 7V
PARIS AT MIDNIGHT, 121; 8V
PARK YOUR CAR, 265; 13V
PARSIFAL, 135; 6V
PARSON'S WIDOW, THE = PRÄSTÄNKAN
PARZIVAL = PARSIFAL
PÈRE, UN = PARIS AT MIDNIGHT
PHANTOM CARRIAGE, THE = KÖRKARLEN
PIONIERI, I = COVERED WAGON, THE
PLOUGHSHARE, THE, 161; 13CZ
PLUS BELLE CONQUÊTE DE LA FEMME C'EST LA CITROËN, LA, 189; 7V
PLUS DE CHAUVES, 222; 6V
PORTRAIT IN THE ATTIC, THE, 158; 8V
PRÄSTÄNKAN, 170; 10V
PRICE OF BETRAYAL, THE = JUDASPENGAR
PRIMA BALLERINA, LA = BALETTPRIMADONNAN
PROMESSI SPOSI, I, 139; 10V
RAGAZZA TUTTOFARE, LA = MÄDCHEN FÜR ALLES, DAS
RAGGIO DI SOLE, UN = RAYON DE SOLEIL, UN
RAMEAUX. HOSANNAH! (de Faure), LES, 267; 9V
RAPA-NUI = GOLDENE ABGRUND. SCHIFFBRÜCHIGE DES LEBENS, DER
RAYON DE SOLEIL, UN, 224; 6V
RÉCLAME DI UN FORNO ELETTRICO = REKLAMA PIECYKÓW DO PIECZENIA
REKLAMA PIECYKÓW DO PIECZENIA, 199; 9V
REKLAMFILM BARNÄNGEN – CHIMPANSEN RAKAS, 196; 12V

REKLAMFILM BARNÄNGEN –
 REPORTAGE FRÅN SOMMARENS
 STOCKHOLMSUTSTÄLLNING, 197; 9V
 REPOS IMPOSSIBLE = MES VOSINS FONT
 DANSER
 RITORNO ALLA VITA = IN OLD KENTUCKY
 ROBERT VIGNOLA, DA TRIVIGNO A
 HOLLYWOOD, 270; 13CZ
 ROCK GARDEN, THE, 198; 9V
 RUNAWAY HORSE, THE = CHEVAL EMBALLÉ,
 LE
 SATAN = SATANA
 SATANA, 136; 6V
 SCARECROW, THE, 26; 7V
 SCHALL UND RAUCH, 200; 7V
 SCHULTZ'S LOTTERY TICKET, 233; 8V
 SEALED ROOM, THE, 109; 6V
 SECRET DE LA CUISINIÈRE, LE, 187; 8V
 SECUESTRACIÓN DE DOS ENAMORADOS,
 LA = SEALED ROOM, THE
 SEGRETO DELLA MARCHESA, IL = GEHEIMNIS
 DER MARQUISE, DAS
 SIMPLE MISTAKE, A, 221; 12V
 SLAVEY STUDENT, THE, 159; 12V
 SMOKING CHIMNEY, THE = CHEMINÉE
 FUME, LA
 SMOULDERING FIRES, 79; 8V
 SOGNO D'ORO, UN = GYLDNE DRØM, DEN
 SOMETHING GOOD – NEGRO KISS
 SONG OF LIFE, THE, 54; 10V
 SOUND AND SMOKE = SCHALL UND
 RAUCH
 SOWING THE WIND, 48; 7V
 SPERGIURA! , 108; 6V
 STRAIGHTFORWARD BOY, A = TOKKAN
 KOZO
 STRAORDINARIE AVVENTURE DI MR.
 WEST NEL PAESE DEI BOLSCEVICHI, LE
 = NEOBYCHAINYE PRIKLIUCHENIYA
 MISTERA VESTA V STRANE BOLSHEVIKOV
 STRUGGLING HEARTS = LASSE MÅNSSON
 FRA SKAANE
 SUO FIGLIO = CHILD THOU GAVEST ME, THE
 SUONO E FUMO = SCHALL UND RAUCH
 SUSPICIOUS WIVES, 52; 9V
 THAT OTHER GIRL, 232; 8V
 THEATER COMMERCIAL – FLASH CLEANER,
 188; 10V
 TOKKAN KOZO, 256; 12V
 TOKYO ONDO, 178; 12V
 TOTO SANS EAU = TOTÒ SENZ'ACQUA
 TOTÒ SENZ'ACQUA, 261; 13V
 TOTO WITHOUT WATER = TOTÒ
 SENZ'ACQUA
 TRIPOLITANIA: AZIONE DECISIVA =
 ENERGICA AVANZATA CONTRO I RIBELLI
 DI EL BARUNI
 TROLL-ELGEN, 175; 12V
 TWEE KLEINE NIETSNUTTERS = LITTLE BOYS
 NEXT DOOR, THE
 UCCELLINO, L' = DUNUNGEN
 ULTIMO DEI MOHICANI, L' = LAST OF THE
 MOHICANS, THE
 VECCHIA LEGGE, LA = ALTE GESETZ, DAS
 VEDOVA DEL PASTORE, LA = PRÄSTÄNKAN
 VENGEANCE DU SERGENT DE VILLE, LA, 264;
 13V
 WASHING DAY IN SWITZERLAND =
 LAVEUSES
 WAY TO A CHILD'S HEART, THE, 194; 8V
 WHAT COULD SHE DO?, 154; 8V
 WHAT DO YOU DO ON FRIDAY NIGHT? ,
 195; 12V
 WHEN MARY GREW UP, 263; 13V
 WHEN THE TABLES TURNED, 228; 11V
 WINSOR AND GERTIE [play], 29; 7V
 WINSOR MCCAY, IL CELEBRE VIGNETTISTA
 DEL NEW YORK HERALD E I SUOI
 DISEGNI ANIMATI = WINSOR MCCAY,
 THE FAMOUS CARTOONIST OF THE N.Y.
 HERALD AND HIS MOVING DRAWINGS
 WINSOR MCCAY, THE FAMOUS
 CARTOONIST OF THE N.Y. HERALD AND
 HIS MOVING DRAWINGS, 29; 7V
 WRAAK VAN DEN POLITIE-AGENT, DE =
 VENGEANCE DU SERGENT DE VILLE, LA



LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO

37

www.pordenonefilmfestival.it

LE GIORNATE
DEL PORDENONE SILENT
FILM FESTIVAL
CINEMA MUTO

6 | 13 OTTOBRE 2018 TEATRO VERDI

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO

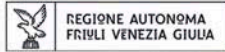



La Cineteca
del Friuli

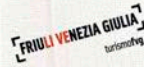
www.giornatedelcinemamuto.it

cinemazero

enti promotori



Comune di Pordenone



con la partecipazione di



sponsor tecnici

CHKISTIE

l'immagine
Consulenza Video - Comunicazione



PIXEL
IMAGE TECHNOLOGY

atop



e con

mvmovies.it

QUINLAN

LongTake

FRED^{fm}
THE FESTIVAL INSIDER

AFIC



movie
travel

CLAIMAX