

CATALOGO CATALOGUE

LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO



LIMITED EDITION

39

3 | 10 ottobre 2020

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO





# GINA FASAN

20.09.1942 – 20.09.2020

**G**ina Fasan rimarrà sempre una figura unica e indimenticabile nella storia delle Giornate del Cinema Muto. È lei che ci ha salvati.

All'inizio della primavera del 1999 eravamo disperati. Il Teatro Verdi di Pordenone era destinato a un'immediata demolizione (proprio quando avevamo cominciato ad apprezzarne i pregi architettonici e funzionali). Senza una sede, sarebbe stato probabilmente inevitabile sospendere le Giornate.

Sapevamo che a una dozzina di chilometri da Pordenone c'era una città chiamata Sacile, ma la gran parte di noi non aveva consuetudine con il posto né con il suo rinomato teatro, anche se tutti sapevamo che non c'erano quasi alberghi. La cosa non sembrava promettente. Una domenica partimmo senza grandi speranze alla volta di Sacile, giusto per dare un'occhiata. Lasciammo la macchina ai margini della città, che guarda caso era in festa, con tutta la gente riversata nelle strade per una fiera annuale. Sul ponte che porta alla piazza principale ci fermammo a goderci la vista. C'era anche una bella e cordiale signora con cui ci mettemmo a conversare. Lei ascoltò comprensiva le ragioni che ci avevano spinto sin là, e poi ci disse: "Mi chiamo Gina Fasan. Sono il sindaco di Sacile."

Da quel momento fu vero amore. Ci fece sentire benvenuti all'istante. Quando ci stabilimmo in città, fu sempre disponibile e in grado di trovare una soluzione a ogni nostro problema. Per noi non era mai troppo occupata,




Sacile, Teatro Zancanaro, Le Giornate del Cinema Muto 1999: Gina Fasan, Fay Wray, David Robinson.

**G**ina Fasan will always remain a unique, unforgettable figure in the story of the Giornate del Cinema Muto. She saved us.

*In the early spring of 1999 we were desperate. Pordenone's Teatro Verdi was designated for immediate demolition (just when we had begun better to appreciate its architectural and functional merits). Without a home, it was likely that the Giornate would have to be abandoned.*

*We knew there was a town twelve kilometres away called Sacile, but most of us were not familiar with the place or its respected theatre, though we knew it was almost without hotels. It did not seem promising. One Sunday we embarked on a rather despondent trip, just to take a look, and left our car on the edge of the town, which happened to be en fête, with everyone on the streets for an annual fair. We paused to take in the view from the bridge leading to the town's main square, and fell into conversation with an attractive and friendly lady who was also standing on the bridge. She listened sympathetically to the story of why*



pur prestando una scrupolosa attenzione a ogni aspetto legato al benessere di Sacile: se le veniva segnalato che un marciapiede era stato lordato, non perdeva tempo a chiamare qualcuno, prendeva lei stessa la scopa e puliva. Non era questione di fanatismo ma di semplice spirito pratico, che non interferiva in alcun modo con la sua più generale tutela politica del welfare cittadino.

In gran parte grazie a Gina, i nostri anni a Sacile sono stati tra i più felici. Anche lo spostamento giornaliero in pullman da Pordenone si trasformò in una risorsa, un'occasione per stare insieme e fare la conoscenza con altri habitués del festival, che si erano visti in giro, ma non realmente incontrati negli anni del Verdi. Nessuno si rammaricò per il fatto che ci siano voluti vari anni per l'“immediata” demolizione del teatro.

La vita che aveva portato all'attività politica di Gina non era stata facile, come apprendemmo. Suo padre era morto in mare durante la seconda guerra mondiale, quando lei non aveva neanche un anno. Si era diplomata in educazione fisica, com'era evidente dal suo portamento. Poi le sue doti politiche ebbero irresistibilmente il sopravvento. Nel 1993 divenne la prima donna sindaco di Sacile, carica che ricoprì fino al 2003 quando fu eletta consigliere regionale.

I suoi ultimi anni purtroppo sono stati funestati da una grave malattia, che ci ha tenuti lontani. Ma amicizie come la nostra con Gina durano per sempre.

DAVID ROBINSON

*we were there, and then said, “My name is Gina Fasan. I am the Sindaco of Sacile.”*

*From that moment it was true love. She welcomed us instantly. Once we were in place, she was always accessible and had solutions to all our problems. She was never too busy for us. This was despite her zealous attention to every detail of Sacile's well-being: if someone reported a mess on a pavement, she did not waste time calling someone but took her broom and cleaned it up. It was not fanatical, just plain practical, and in no way impinged on her bigger political surveillance of Sacile's welfare.*

*Thanks in great part to Gina, our years in Sacile were some of the happiest. Even the daily bus ride from Pordenone turned into an asset: a social get-together that gave people the incentive to get to know other festival habitués whom they had seen around but not encountered in Verdi years. Nobody regretted that the “immediate” demolition of the Verdi took several years to materialize.*

*The life that had led to Gina's civic career, we learned, had not been easy. Her father was killed at sea in the Second World War when she was less than a year old. She had trained in physical culture, which was evident from her carriage. But her political gifts materialized irresistibly. She was Sacile's first woman Sindaco from 1993 to 2003, when she took on other regional responsibilities. Sadly, in her last years, we lost her to acute ill health. But friendships like ours with Gina are forever.*

DAVID ROBINSON

**LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO**



3-10 ottobre 2020  
39ª edizione "limited"

  
**La Cineteca  
del Friuli**

**cinemazero**

**Enti promotori**



REGIONE AUTONOMA  
FRIULI VENEZIA GIULIA



Direzione  
Generale  
CINEMA



Comune di Pordenone

Camera di Commercio  
Pordenone - Udine



 **FONDAZIONE  
FRIULI**

**FRIULI VENEZIA GIULIA**  
www.turismoFVG.it

## **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  
Quargnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

*Presidente*

Livio Jacob

*Direttore emerito*

David Robinson

*Direttore*

Jay Weissberg

### **Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:**

*Australia:* Tara Marynowsky (National Film and  
Sound Archive of Australia)

*Belgio:* Bruno Mestdagh, Arianna Turci  
(Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk  
Belgisch Filmarchief)

*Cina:* Wenny Liu (China Film Archive)

*Danimarca:* Thomas Christensen (Det Danske  
Filminstitut)

*Egitto:* Mohamed Gawad, Ahmed Sobky

*Francia:* Émilie Cauquy (Cinémathèque française);  
Agnès Bertola (Gaugmont Pathé Archives); Serge  
Bromberg (Lobster Films); Céline Ruivo

*Germania:* Hans-Michael Bock, Erika Wottrich  
(CineGraph); Stefan Droessler, Wolfgang Woehl  
(Filmmuseum München)

*Giappone:* Alo Joekalda, Hisashi Okajima, Mika  
Tomita (National Film Archive of Japan)

*Grecia:* Ioannis Tselikas (Hellenic Music Centre);  
Maria Komninos (Tainiothiki Tis Ellados/Greek  
Film Archive), Elektra Venaki (AltCine)

*Italia:* Matteo Pavesi (Cineteca Italiana, Milano);  
Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema di  
Torino); Frank Dabell, Sergio M. Grmek Germani,  
Fulvio Toffoli

*Norvegia:* Tina Anckarman (Nasjonalbiblioteket)

*Olanda:* Marleen Labijt, Jeroen de Mol,  
Elif Rongen-Kaynakçi, Frank Roumen (Eye  
Filmmuseum)

*Polonia:* Iga Harasimowicz, Anna Sienkiewicz-  
Rogowska (Filmoteka Narodowa – Instytut  
Audiowizualny)

*Regno Unito:* Bryony Dixon (BFI National Archive);  
Geoff Brown, Kevin Brownlow, Imogen Sutton

*Repubblica Ceca:* Jiří Anger, Michal Bregant,  
Kateřina Fojtová, Jaroslav Lopour, Jeanne  
Pommeau (Národní filmový archiv)

*Serbia:* Aleksandar Saša Erdeljanović  
(Jugoslovenska Kinoteka)

*Stati Uniti:* Marc Wanamaker (Bison Archives);  
Peter Bagrov (George Eastman Museum);  
Margaret Croft, Grey Smith (Heritage Auctions,  
Dallas, Texas); Vassiliki Tsitsopoulou (Indiana  
University, Bloomington); Heather Linville, Mike  
Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob  
Stone, George Willeman (Library of Congress);  
Dave Kehr, Ron Magliozzi, Katie Trainor (The  
Museum of Modern Art, New York); Steve Massa  
(New York Public Library for the Performing  
Arts); Maggie Hennefeld (University of Minnesota,  
Twin Cities); Katherine Fusco (University of  
Nevada, Reno); Jackie Wilson, Jewell E. Boyd  
(University Press of Kentucky); Jennifer Lynn  
Peterson (Woodbury University, Los Angeles);  
Victoria Riskin, Ned Thanouser

*Svezia:* Magnus Rosborn (Svenska Filminstitutet)

### **Hanno prestato i film:**

China Film Archive, Beijing  
Cinémathèque française, Paris  
Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk  
Belgisch Filmarchief, Brussels  
La Cineteca del Friuli/Archivio Cinema del Friuli  
Venezia Giulia, Gemona  
Det Danske Filminstitut, København  
Eye Filmmuseum, Amsterdam  
Filmmuseum München  
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny  
(FINA), Warszawa  
Fondazione Cineteca Italiana, Milano  
Gaugmont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris  
George Eastman Museum, Rochester, NY  
Library of Congress National Audio-Visual  
Conservation Center, Packard Campus,  
Culpeper, VA  
Lobster Films, Paris  
The Museum of Modern Art, New York  
Národní filmový archiv, Praha  
Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana  
National Film Archive of Japan, Tokyo  
Tainiothiki tis Ellados (Greek Film Archive),  
Athens

**La sigla del festival è di Richard Williams.**

## Accompagnamenti musicali

### Pordenone Masterclasses

#### Streaming

Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Daan van den Hurk e Wayne Barker (*Masterclasses*)

Orchestra Radiofonica Nazionale Ellenica, Opera Nazionale Greca

#### Live

Zerorchestra: Juri Dal Dan, Mirko Cisilino, Luca Colussi, Luca Grizzo, Didier Ortolan, Gaspare Pasini, Romano Todesco, Luigi Vitale

## Coordinamento organizzativo

Federica Dini

## Produzione e Comunicazione

Max Mestroni

## Ufficio Stampa

Giuliana Puppini  
con la collaborazione di Moira Cussigh e Caterina Vidon

## Relazioni con le Cineteche

Elena Beltrami

## Collegium

### Presentazioni FilmFair

Paolo Tosini

## Accrediti

Eleonora "Frasca" Rizzi

## Info

Suomi Sponton

## Donors

Rossella Mestroni  
Stefano Pagani

## Grafica e Immagine coordinata

Giulio Calderini & Carmen Marchese

## Catalogo

### Redazione

Catherine A. Surowiec

### Impaginazione

Michele Federico

### Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo

## Streaming

### Piattaforma digitale

MYmovies.it

Gianluca Guzzo, Filippo Gini

### Montaggio e ottimizzazione

contenuti audio/video

Andrea Tessitore

### Video introduttivi

Giulio Ladini

### Regia eventi live

Marco Villotta

### Grafiche animate

Elisabetta Di Sopra

## Evento in presenza

### Allestimento tecnico

Roberto Zago

### Proiezione

Riccardo Burei

### Assistenza in sala

Catia Da Pieve, Stefano Cereser

### Trailer

Tommaso Lessio

## Sottotitoli

Underlight di Evelyn Dewald Caporali  
con Edward Carl Catalini e Betina L. Prezn

## Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

## Sito web

Claimax – immagina, organizza, comunica –

## Social Media Team

Emanuela Incarbone, Greta Cinalli, Elena Tubaro

## Fotografi

Valerio Greco, Paolo Jacob

## Uno speciale ringraziamento a

CEC Udine, Digitronic Service, Key Congressi; Riccardo Costantini, Aurora De Leonibus, Elisa De Pellegrin, Dory Deriu Frasson, Davide Fregona, Giovanni Lessio, Raimondo Pernice, Fabrizio Rigo, Marika Saccomani, Vladislav Shabalín, Valter Sivilotti, Martina Zanin, Annalisa Zanitti

 MYmovies.it  
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

 AFIC

 CHKISTIE

 l'image  
Cinema | Video | Communication

 Digitronic  
Service

 CINEMATEK

 中国电影资料馆  
CHINA FILM ARCHIVE  
中国电影艺术研究中心  
CHINA FILM ART RESEARCH CENTER

 NFA  
NÁRODNÍ  
FILMOVÝ  
ARCHIV

 film  
museum  
münchen

 IFILM  
DET DANSKE FILMINSTITUT

 LA  
CINÉMATHEQUE  
FRANÇAISE

 GAUMONT PATHÉ  
archives

 Lobster

 GREEK FILM  
ARCHIVE  
> FILM  
MUSEUM

 FONDAZIONE  
CINETECA  
ITALIANA

 NFAJ  
国立映画アーカイブ  
National Film Archive of Japan

 eye  
film instituut  
nederland

 Nasjonalbiblioteket  
National Library of Norway

 FINA

 GEORGE  
EASTMAN  
LIBRARY OF  
CONGRESS  
MUSEUM

 LIBRARY  
OF CONGRESS

 MoMA

# SOSTENITORI / DONORS 2019

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

Markus A Campo	Sally Cruikshank	Gunnar Iversen	Dario Morelli	Craig Schreiber
Richard Abel	Taylor Cuddihy	Lea Jacobs	Lucilla Moro	Jörg Schweinitz
Antti Alanen	Giuliana Dal Mas	Pierre-Emmanuel Jaques	Blair David Mulkins	Flavia Sedran
Lee Amazonas	Chris Daniels	Michael Jurich	Charles Musser	Jean-Claude Seguin
André Chevailler	Jon Davison	Tony Kaes	Anne Nesbet	C. Paul Sellors
Bruce Babington	Aurelio de los Reyes	John Kasmin	Richard Newman	Eric Senat
Robert Bader	Eleonore de los Reyes	Jesse Kercheval	Alexander Gregory Newton	Marcello Seregini
Francesco Ballo	Ornella Del Piero	Frank Kessler	Philippe Ney	Thorsten Sessler
Charles Barr	Olga Dereviankina	Daria Khitrova	Jakob Isak Nielsen	Jasmin Sille
Richard Barrios	Alessandra Di Prima	Hiroko Kido	Trevor Norkett	Maria Luisa Sogaro
Alan Bayersdorfer	Giancarlo Dini	Andrea Kirchhartz	Susan Ohmer	Ove Solum
Dana Benelli	Robert Doerr	Hiroshi Komatsu	Eva Orbanz	Bjorn Sorensen
Anja Berbuir	Stefan Drössler	Diane Koszarski	Luigi Pains	Begoña Soto-Vázquez
Judy Berg	Victor Fan	Richard Koszarski	Lorenzo Palmieri	Paul Spehr
Sandi Berg	James Keith Farquhar	Jurgen Kubler	Sergio Papini	Patrick Stanbury
Elayne Berg-Willon	Massimo Ferrari	Sabine Kupper	Brigitte Paulowitz	Giuseppe Stefanel
Janet Bergstrom	Paul Fitzgerald	Wallace Kwong	Fernando Martin Pena	Albert Steg
Joanne Bernardi	Tony Fletcher	Pedro Lã	Ernesto Perez	John Stone
Silvana Bertin	David Flynn	Meg Labrum	Graham Petrie	Dan Streible
Didier Bertrand	Roberto Fonzo	Enrico Ladisa	Michal Pienkowski	Federico Striuli
Vincent Bohlinger	Mark Fuller	Mark Langer	David Pierce	Gaylyn Studlar
Max Borg	Krin Gabbard	Massimo Lastrucci	Maria Angela Pizzutel	Doris Magdalena Talpay
Stephen Bottomore	André Gaudreault	Bin Li	Paola Pizzutel	Katri Tenhola
Geoffrey Brown	Robert Gelfand	Knut Lickert	Giorgio Placereani	Lee Tsiantis
Caroline M. Brownlow	Nino Genovese	Martin Loiperdinger	Louise Stein Plaschkes	DJ Turner
Kevin Brownlow	Martin Girod	Patrick Loughney	Adelina Preziosi	Casper Tybjerg
Ugo Brusaporco	Kari Glödstaf	William Luhr	Kimberly Pucci	Massimo Valente
Elisabeth Bulger	Leonhard Gmür	Edward Patrick Maguire	Giampiero Raganelli	Anna van Beusekom
Elaine Burrows	Tracey Goessel	Mary Maguire	Philippe Rebillard	Amran Vance
Attilio Buttignol	Karola Gramann	Omar Manini	David Redfern	Wilma Vecchietti
Robert Byrne	Antonia Guerrero	Paul Marygold	Jean Philippe Restoueix	Isabella Vitale
Lynn Cadwallader	Winfried Günther	Mike Mashon	Bujor Ripeanu	Cynthia Walk
Rosa Cardona	Vera Gyürey	Jeffery Masino	Peter Rist	Marc Wanamaker
Pierre Carrel	Angela Lucy Hale	Jill Matthews	Valentine Robert	Lenore Weissberg
Alessandro Chizzoni	Susan Harmon	Paul McEwan	Vittorio Romano	Linda Williams
John Anthony Christiansen	James Harrison	Annie McGann	Magnus Rosborn	Mark Williams
Ian Christie	Erik Hedling	Paul McGann	Ulrich Ruedel	Stacey Wisnia
Horst Claus	Lokke Heiss	Karen Merritt	Anna Luisa Ruoss Girod	Keith Withall
Charlie Cockey	Maggie Hennefeld	Russell Merritt	Francesco Saija	Alessandro Zaniolo
Eric Cohen	Peter Howden	Richard Meyer	Stephanie Salmon	Alfredo Zaniolo
Tsivia Cohen	David Howell	Louise Millmann	Richard Scheckman	Petr Zejda
Shelley Coleman	David Howell	Laura Minici Zotti	Heide Schlüpmann	Holger Ziegler
Roland Cosandey	Neville Hunnings	Anca Mitran	Bodo Schoenfelder	Aiyang Zou
	Jean-Christophe Ienné	Anita Monga	Raymond Scholer	



LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO



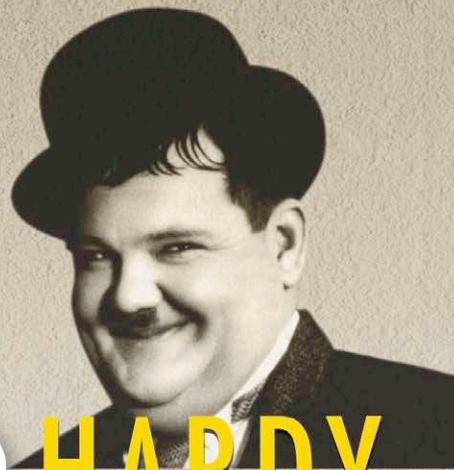
La Cineteca  
del Friuli

cinemazero

# LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

EVENTO SPECIALE LIVE

Teatro Comunale Giuseppe Verdi  
Pordenone ★ domenica 11 ottobre 2020 ★ ore 16.30



# LAUREL & HARDY

PRIMA DELLA COPPIA

**The Serenade** (1916) con Babe Hardy  
**The Rent Collector** (1921) con Babe Hardy  
**Detained** (1924) con Stan Laurel  
**Moonlight and Noses** (1925) di Stan Laurel

COMICHE MUSICATE DA **ZERORCHESTRA**



Lobster

LIBRARY  
LIBRARY OF CONGRESS

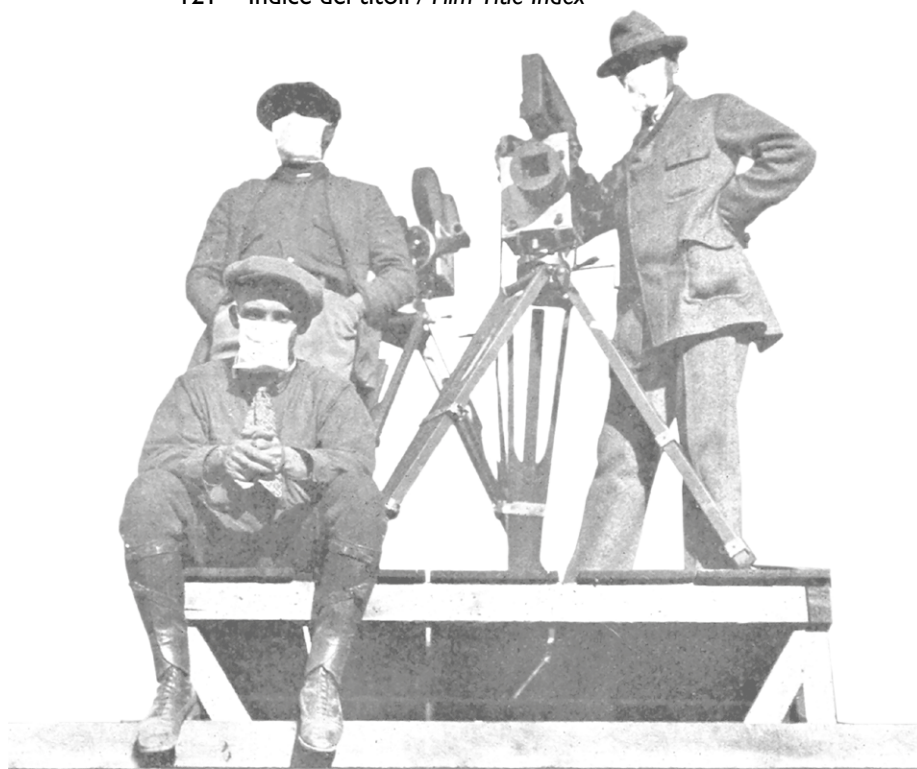
T  
G V  
P  
teatroverdi  
pordenone



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

## SOMMARIO / CONTENTS

- 11 Calendario / *Daily Schedule*
- 13 Presentazione / *Introduction*
- 17 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 18 Collegium 2020
- 19 The 2020 Pordenone Masterclasses
- 21 Abwege
- 27 Oi Apachides ton Athinon
- 35 Ballettens Datter
- 45 The Brilliant Biograph
- 55 České hrady a zámky
- 57 Guofeng
- 63 Penrod and Sam
- 71 A Romance of the Redwoods
- 77 La tempesta in un cranio
- 81 Toodles, Tom and Trouble
- 83 Where Lights Are Low
- 89 Laurel or Hardy
- 101 Voglia di viaggiare / *The Urge to Travel*
- 120 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*
- 121 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Anke Brouwers

Kevin Brownlow

Stefan Droessler

Victor Fan

Iga Harasimowicz

Maria Komninos

Daisuke Miyao

Matteo Pavesi

Elif Rongen-Kaynakçi

Anna Sienkiewicz-Rogowska

Mary Simonson

Rob Stone

Ned Thanouser

Casper Tybjerg

Jay Weissberg

**Redazione / *Edited by***

Catherine A. Surowiec

**Traduzioni / *Translations by***

Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Federica Dini, Piera Patat,  
Giuliana Puppini, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg; Key Congressi, Trieste.

**Copertina / *Cover:*** Mary Pickford in *A Romance of the Redwoods*, 1917. (George Eastman Museum)

© Le Giornate del Cinema Muto 2020

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 (the publisher and authors).*

# CALENDARIO / DAILY SCHEDULE

## SABATO/SATURDAY 3

- 17:00 **Voglia di viaggiare / The Urge to Travel**, 51'  
Musica di / Music by: José María Serralde Ruiz
- 20:30 **PENROD AND SAM** (US 1923), 84'  
Musica di / Music by: Stephen Horne

## DOMENICA/SUNDAY 4

- 15:00 COLLEGIUM 1 – Introduzione / *An Introduction to the Giornate Limited Edition*
- 17:00 **THE BRILLIANT BIOGRAPH** (NL 2020), 52'  
Musica di / Music by: Daan van den Hurk
- 20:30 **GUOFENG** (CN 1935), 104'  
Musica di / Music by: Gabriel Thibaudeau

## LUNEDÌ/MONDAY 5

- 15:00 COLLEGIUM 2 – Travelogues
- 16:00 PORDENONE MASTERCLASSES
- 17:00 INCONTRI FILMFAIR – Steve Massa: *Rediscovering Roscoe*;  
Terry Chester Shulman: *Film's First Family: The Untold Story of the Costellos*
- 20:30 **TOODLES, TOM AND TROUBLE** (US 1915), 10'  
**WHERE LIGHTS ARE LOW** (US 1921), 104'  
Musica di / Music by: Philip Carli

## MARTEDÌ/TUESDAY 6

- 15:00 COLLEGIUM 3 – *Penrod and Sam & Where Lights Are Low*:  
la rappresentazione razziale / *racial representation*
- 16:00 PORDENONE MASTERCLASSES
- 17:00 INCONTRI FILMFAIR – Daisuke Miyao: *Japonisme and the Birth of Cinema*; Allyson Nadia Field, Marsha Gordon, Tanya Goldman, Martin Johnson: *Screening Race in American Nontheatrical Film*
- 20:30 **ČESKÉ HRADY A ZÁMKY** (CS 1916), 7'25"  
**LA TEMPESTA IN UN CRANIO** (IT 1921), 70'  
Musica di / Music by: Günter A. Buchwald, Frank Bockius

## MERCOLEDÌ/WEDNESDAY 7

- 15:00 COLLEGIUM 4 – *The Brilliant Biograph*: il restauro/restoration
- 16:00 PORDENONE MASTERCLASSES
- 17:00 INCONTRI FILMFAIR – Alfredo Baldi: *70 anni della Cineteca Nazionale*; Eugenia Paulicelli: *Moda e cinema in Italia*
- 20.30 **OI APACHIDES TON ATHINON** (GR 1930), 92'  
Partitura ricostruita da / *Musical reconstruction* by Yannis Tselikas  
eseguita da / *performed by* Radio Symphony Orchestra & Greek National Opera

## GIOVEDÌ/THURSDAY 8

- 15:00 COLLEGIUM 5 – I diversi modi del divismo / *Different Modes of Stardom*
- 16:00 PORDENONE MASTERCLASSES
- 17:00 INCONTRI FILMFAIR – Richard Abel: *Motor City Movie Culture*; Sarah Street, Joshua Yumibe: *Chromatic Modernity: Color, Cinema, and Media of the 1920s*
- 20:30 **ABWEGE** (DE 1928), 98'  
Musica di / Music by: Mauro Colombis

## VENERDÌ/FRIDAY 9

- 15:00 COLLEGIUM 6 – Peculiarità delle cinematografie nazionali / *The particularities of national cinemas*
- 16:00 PORDENONE MASTERCLASSES
- 17:00 INCONTRI FILMFAIR – Barbara Tapa Lupack: *Silent Serial Sensations: The Wharton Brothers*; Ned Thanhouser: *The Thanhouser Collection DVD Volumes 13, 14, 15*
- 20:30 **A ROMANCE OF THE REDWOODS** (US 1917), 92'  
Musica di / Music by: Donald Sosin con/with Joanna Seaton

## SABATO/SATURDAY 10

- 17:00 **BALLETTENS DATTER** (DK 1913), 55'  
Musica di / Music by: John Sweeney
- 20:30 **Laurel or Hardy**, 101'  
Musica di / Music by: Neil Brand

## DOMENICA/SUNDAY 11

- 16:30 **Laurel o Hardy**, evento live, Teatro Verdi, 90'  
Musica di / Music by: Zerorchestra

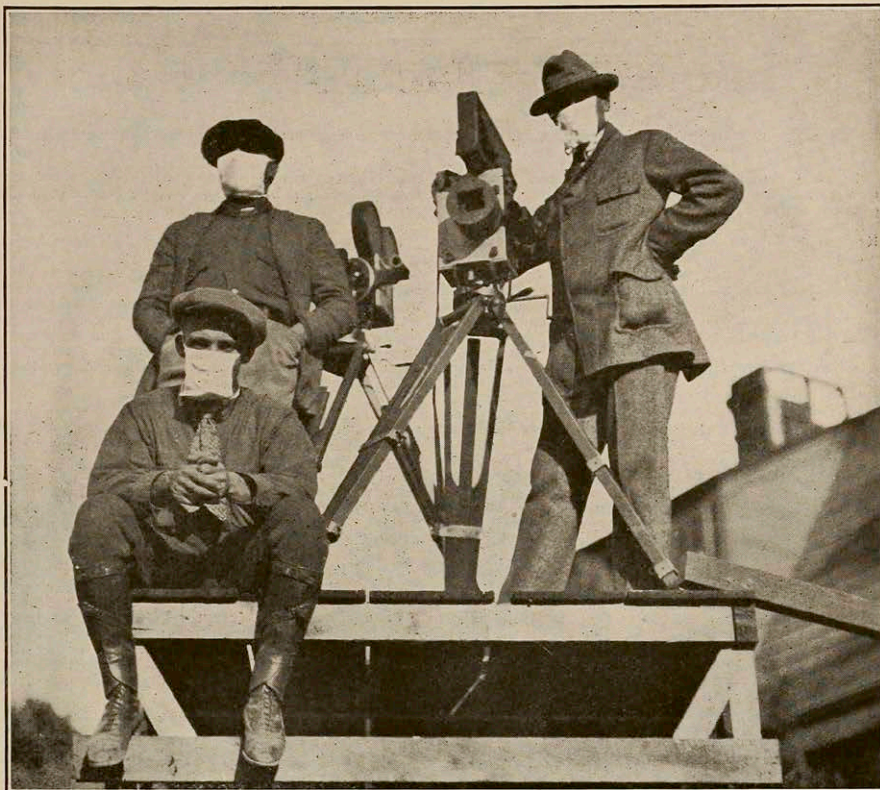
## Sigla animata di / Festival trailer by Richard Williams

Musica di / Music by: Daan van den Hurk



## DODGING THE "FLU"

This top picture shows how the cameramen who "took" the Blanche Sweet photoplay, "The Unpardonable Sin," managed to escape taking the dreaded influenza during the epidemic that held California in its grip.



Sotto il titolo "Schivare l'influenza", *Photo-Play Journal* del gennaio 1919 scrive: "Quest'immagine ci mostra come gli operatori del film con Blanche Sweet *The Unpardonable Sin* sono riusciti a evitare di prendere la terribile influenza durante l'epidemia che ha tenuto la California nella sua morsa." I due uomini in piedi sono, probabilmente, Tony Gaudio e Henry Cronjager. / *The two standing figures are likely Tony Gaudio and Henry Cronjager.* *Photo-Play Journal, January 1919, p. 17.*



## PRESENTAZIONE / INTRODUCTION

Non è esagerato dire che la 39a edizione delle Giornate del Cinema Muto, la nostra “edizione limitata”, è stata diversa da ogni altra – del resto, anche il 2020 è stato per molti aspetti un anno di un’unicità allarmante. Guardando il mondo durante il cupo periodo dell’isolamento e ascoltando gli inviti alla prudenza di medici ed esperti, sapevamo di dover seguire l’ammonimento di Robert C. McElravy che, nel numero di *Moving Picture World* del dicembre 1918, quando un’altra pandemia scuoteva il pianeta, scriveva: “... in futuro, i proprietari di cinema avranno ad ogni momento ottimi motivi per vigilare attentamente sulla salute dei propri spettatori”. Trasferire il festival online è stata quindi una scelta obbligata, che però ci ha imposto di reinventare tutto da cima a fondo: un programma diverso da quello inizialmente concepito, un nuovo modo di raggiungere il pubblico, una visione alternativa di ciò che un festival cinematografico può essere in tali circostanze. La sfida era assai ardua, ma riuscire a mantenere unita la famiglia delle Giornate, aprendola nel contempo a nuove platee, era una prospettiva allettante, che ha prodotto frutti copiosi.

I rapporti pluridecennali del festival con le cineteche delle varie parti del mondo si sono rivelati un’ancora di salvezza quando siamo stati tutti costretti a lavorare da casa ed è grazie alla straordinaria dedizione di tanti archivisti che le Giornate hanno potuto garantire un livello di programmazione all’altezza della loro storia. Un programma limitato, certo, ma non limitante, capace di rendere la ricchezza del cinema muto in tutta la sua complessità e la sua gloria, dalle corse in treno della tarda età vittoriana alla Shanghai di metà anni Trenta. È stato importante prestare attenzione agli impegni quotidiani del nostro pubblico: nessuno che avesse un lavoro si sarebbe assentato una settimana per seguire un evento online. Si è pertanto deciso di proporre un solo spettacolo nei giorni feriali e due nei weekend: ciascuno sarebbe rimasto disponibile per 24 ore in modo che chiunque, quale che fosse il fuso orario, potesse assistervi. L’accordo stipulato con la piattaforma mymovies.it ci ha permesso di assicurare la massima qualità video e audio. Ogni film è stato accompagnato da uno dei nostri acclamati musicisti, che hanno registrato nuove partiture per dare il più possibile l’impressione di essere a Pordenone e tenere così concretamente unita la famiglia del festival. Dopodiché, lo staff della Cineteca del Friuli ha passato lunghe ore a sincronizzare suoni e immagini in modo che ciascun titolo fosse impeccabilmente presentato. A proposito dei treni dell’età vittoriana: *The Brilliant Biograph*, una compilation rivelatrice realizzata dall’EYE Filmmuseum in collaborazione con il British Film Institute, spalanca un’abbagliante finestra su

*It’s no exaggeration to say that the 39th incarnation of the Giornate del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival, our “Limited Edition,” was different from all others, but then again, 2020 has been an alarmingly unique year on many levels. Looking at the world from the dark days of lockdown, and listening to the cautionary advice of medical experts, we knew to heed the advice of Robert C. McElravy, writing in the December 1918 issue of Moving Picture World when another pandemic was rocking the globe: “We believe the proprietor of a moving picture house will have every excuse for keeping close watch upon the health of his patrons at all times in the future.” Taking the festival online was therefore the only option, yet that meant reimagining everything, from top to bottom: a different program from what was initially organized, a new way of connecting to the public, an alternate vision of what a film festival could be under these circumstances. The challenge was daunting, but the opportunity to keep the Pordenone family together while opening it to new audiences was a beguiling prospect, one that reaped numerous rewards.*

*The relationships built over decades between the festival and cinematheques worldwide were a lifeline when we were all working from home, and it is thanks to the extraordinary dedication of so many archivists that the Giornate was able to guarantee a level of programming in keeping with our history. Limited, yes, but not limiting, capturing the richness of silent film in all its complexity and glory, from late Victorian train rides to mid-1930s Shanghai. It was important to be sensitive to the time schedules of our audience – no one was taking a week off from work, if they had work, to attend an online event. Therefore, the decision was made to present one film program each weekday and two on the weekends, each one available for 24 hours to ensure that people in all time zones were able to access the content. We then partnered with the online platform MYmovies.it, to ensure the highest visual and audio quality. Each film was accompanied by one of our acclaimed musicians, who recorded new scores, reproducing as closely as possible the experience of being in Pordenone, and in a very real sense keeping the festival family together. Once that was done, the Cineteca del Friuli staff spent long hours matching precisely the timings of the film and the music, so each presentation was flawless.*

*About those Victorian train rides: Eye Filmmuseum’s revelatory compilation *The Brilliant Biograph*, presented in conjunction*

un passato che non è mai sembrato così vicino grazie alla cristallina qualità visiva dei film. Molti di essi erano già stati proiettati alle Giornate vent'anni fa, ma questa meticolosa digitalizzazione 8K dei 68mm originali ci consente una rivisitazione degli albori del cinema davvero illuminante e tale da mettere in discussione la nostra tendenza a relegare il passato in un'altra dimensione.

La diversità geografica è rimasta un fondamentale principio guida anche quest'anno e se l'egemonia delle produzioni americane e dell'Europa occidentale non è stata sostanzialmente messa in discussione, abbiamo come sempre cercato di mantenere un equilibrio tra paesi ed epoche, mescolando ai nomi più riconoscibili altre figure escluse dalla ristretta cerchia della fama internazionale. Ne è un ottimo esempio Carlo Campogalliani, attore e regista dall'allegria esuberanza la cui lunga carriera, svoltasi in gran parte dietro la macchina da presa, non ha mai esercitato una reale influenza fuori d'Italia. *La tempesta in un cranio* (1921), recentemente restaurato dalla Cineteca Italiana di Milano, è un delizioso esempio dello stile che lo contraddistingueva all'inizio degli anni Venti, quando era conosciuto come il Douglas Fairbanks italiano, un soprannome non molto azzeccato che trascura le sue qualità di uomo qualunque infuse da un inatteso atletismo eroico.

Il cinema muto greco rimane poco conosciuto – l'instabilità politica e finanziaria non giovò certo alla nascente industria – ma *Oi Apachides ton Athinon* (Gli apache di Atene) del 1930 è un risultato notevole. Tratta dalla popolare operetta omonima, è una produzione prestigiosa che conserva molti dei cliché della sua fonte, ma li inserisce nella vita contemporanea di Atene; non per la prima volta, il regista Dimitrios Gaziades porta la macchina da presa per strada mostrandoci la vita nei quartieri operai della città. Quando quattro anni fa fu ritrovato alla Cinémathèque française, il film era privo dei dischi sonori originali, ma un'attenta ricostruzione dell'accompagnamento orchestrale e corale ci aiuta a riaffermare l'atmosfera dell'opera originaria, permettendoci anche di proporre come “evento del mercoledì” una piacevole riscoperta.

Meglio noto, almeno nei testi, è *A Romance of the Redwoods* di Cecil B. DeMille (1917), interpretato da Mary Pickford. Splendidamente restaurato con l'imbibizione originaria dal George Eastman Museum, questo film è un western classico, realizzato all'inizio di un periodo particolarmente fecondo dal punto di vista produttivo della carriera del regista e di quella dell'attrice. La Pickford si era già affermata ai vertici dello star system e al suo famoso fiuto per gli affari allude probabilmente la didascalia finale: “Quando venti uomini si lasciano mettere nel sacco da una piccola donna, direi che farebbero meglio a ingoiare la pillola!” Bravate in quantità le troviamo in *Penrod and Sam* (1923), incantevole spaccato di vita americana realizzato da William Beaudine sulla base del romanzo di Booth Tarkington, liberamente adattato da Hope Loring e Louis D. Lighton, coppia di coniugi e sceneggiatori che discostandosi con intelligenza dalla fonte letteraria conferiscono al film il suo sorprendente nucleo emotivo. L'elogiativa scheda di Kevin Brownlow si basa sul suo incontro con Beaudine, che ricordava come questo fosse uno dei suoi film preferiti.

*with the British Film Institute, provides a dazzling window onto a past that's never felt so close, thanks to their crystalline visual quality. Although many of the shorts had been seen previously at the Giornate, 20 years ago, this new presentation, following a painstaking 8K digitization of the original 68mm material, allows us to experience the earliest days of cinema in an eye-opening manner, confounding the ways we relegate the past to another realm.*

*Geographic diversity remained a key guiding principle of this year's festival, and while the hegemony of West European and American productions was only occasionally challenged, our aim was to offer the kind of scope we've always provided, balancing countries and time periods while mixing recognizable names with figures crowded out of the restrictive circle of international fame. An excellent example of the latter is Carlo Campogalliani, a joyfully boisterous actor-director whose long career, largely behind the camera, never quite made an impact outside Italy. La tempesta in un cranio (1921), recently restored by the Cineteca Italiana of Milan, is a delightful example of his style in the early 1920s when he was known as the Italian Douglas Fairbanks, a rather inaccurate moniker that disregards his unique brand of everyman athleticism.*

*Greek silent film remains little-known – financial and political instability were not kind to the nascent industry – yet The Apaches of Athens (1930) is a notable achievement. Adapted from a popular Greek operetta of the same title, the prestigious production incorporates many tropes of the source material while grounding it within contemporary life in Athens; not for the first time, director Dimitrios Gaziades took his camera out onto the streets, here showing life in the working-class districts of the city. When the film was found four years ago at the Cinémathèque française, it was without the original sound discs, but a careful reconstruction of the orchestral and choral accompaniment helps to recapture the atmosphere of the original, and allowed us to re-create our customary mid-week orchestral event while also showcasing a delightful rediscovery.*

*Better known, at least in books, is Cecil B. DeMille's A Romance of the Redwoods (1917), starring Mary Pickford. Beautifully restored with its original tinting by the George Eastman Museum, the film is a classic Western made at the start of an especially productive moment in the careers of both director and star. Pickford's position at the forefront of the star system was already in place, her famed business acumen seemingly referenced in the final intertitle, “I reckon when twenty men have been fooled by one small woman – they'd better take their medicine!” Far more tomfoolery can be seen in Penrod and Sam (1923), William Beaudine's charming slice of Americana liberally adapted from the Booth Tarkington novel by the husband-and-wife screenwriting team of Hope Loring and Louis D. Lighton, whose astute liberties give the film its surprising emotional core. Kevin Brownlow's*



Particolarmente significativo è stato il contributo dato alla nostra edizione online dalla Library of Congress: oltre a *Penrod and Sam*, la folle comica Thanouser *Toodles, Tom and Trouble* (1915) e, insieme alla Lobster Films di Parigi, il programma “Laurel o Hardy” costituito da cinque cortometraggi che furono realizzati tra il 1916 e il 1925, prima che Stan Laurel e Oliver Hardy iniziassero il loro sodalizio, e che sono interessanti per capire il processo di formazione dei rispettivi personaggi e il tipo di collaborazione instaurata con altri interpreti. Le note di Rob Stone indagano sulle prime fasi dell’attività dei due comici, quando passavano da uno studio all’altro, ricostruiscono lo sviluppo di certi loro “numeri” e, nel caso di *Moonlight and Noses* (1925), analizzano la carriera alternativa di Stan Laurel come sceneggiatore e regista. La Scandinavia è rappresentata da *Ballettens Datter* (1913), la storia di una ballerina che rinuncia ad esibirsi su pressione dell’aristocratico marito, anche se alla fine il richiamo di Tersicore si rivela irresistibile. Benché il finale contrasti con la nostra idea di indipendenza femminile, la vena umoristica del film, unita al fascino sbarazzino di Rita Sacchetto, ci induce a immaginare che l’attività professionale della protagonista abbia subito solo una momentanea battuta d’arresto. Lo straordinario inquadramento del regista Holger-Madsen e la sua capacità di sorprendersi con momenti di sincerità emotiva si pongono con eleganza al servizio della sua interprete. Il pittoricismo contraddistingue anche *Where Lights Are Low* di Colin Campbell (1921), confezionato su misura per Sessue Hayakawa, il quale veste i panni di un principe cinese che cerca di sottrarre l’amata ai trafficanti di schiave bianche di San Francisco. Il film veicola gli stereotipi del “pericolo giallo”, descrivendo una sinistra malavita cinese annidata nel precario tessuto urbano statunitense, ma contemporaneamente offre ad Hayakawa l’ennesimo affascinante ruolo romantico (anche se etnicamente problematico) che esalta la sua magnetica presenza divistica.

La Cina e l’Italia sono stati i primi paesi a subire i tragici effetti della pandemia di Covid-19 e inserire un film cinese nell’edizione online ci è sembrato un necessario segno di solidarietà tra i popoli dei due paesi. *Guofeng* (1935) era già stato visto alle Giornate nel 1997 ma era pronto per una nuova proiezione: l’acuta scheda scritta per il catalogo da Victor Fan ci guida a comprendere gli intenti propagandistici di quest’opera, facendoci nello stesso tempo apprezzare la fluidità della regia e la meravigliosa interpretazione di Ruan Lingyu, il cui suicidio prima dell’uscita del film aggiunge alla visione un doloroso, tragico livello extratestuale. Un’altra opera imperniata su un personaggio femminile è *Abwege* (1928), in cui Brigitte Helm incarna con ferina sensualità una moglie trascurata, temporaneamente sedotta dal decadente, dissoluto mondo del cabaret berlinese. Per troppo tempo il film è stato relegato ai margini della carriera di G.W. Pabst, ed è a malapena citato negli studi sul regista, per non parlare di quelli dedicati al periodo storico, eppure è assai più di un racconto ammonitore contro l’immoralità e merita di avere la sua giusta collocazione nel cinema di Weimar.

L’unico programma a tema del festival ha anche instaurato un nesso tra film ed epoche storiche: “Voglia di viaggiare” è nato dall’irresistibile

*appreciative note is informed by his meeting with Beaudine, who recalled that this was one of his favorite pictures.*

*The Library of Congress contribution to our online edition was significant: not just Penrod and Sam, but the madcap Thanouser comedy Toodles, Tom and Trouble (1915), and, together with Lobster Films in Paris, the program “Laurel or Hardy.” Made between 1916 and 1925, these five shorts from the period before Stan Laurel and Oliver Hardy formed their official partnership offer insights into the formation of their personas and their collaborations with other performers. Rob Stone’s notes delve into their peripatetic early history, tracing the development of particular routines, and, in the case of Moonlight and Noses (1925), discussing Laurel’s alternate career as writer and director.*

*Scandinavia is represented with Ballettens Datter (1913), the story of a dancer who puts her career on hold at her aristocratic husband’s insistence, yet Terpsichore’s pull proves irresistible. Though the ending runs counter to our notions of female independence, the film’s humorous vein, coupled with star Rita Sacchetto’s delightfully impish charms, allow us to imagine that her character’s professional activities have received only a temporary setback. Director Holger-Madsen’s striking framing and ability to surprise with moments of emotional honesty are handsomely placed at Sacchetto’s service. Pictorialism is also a hallmark of Colin Campbell’s Where Lights Are Low (1921), a vehicle for Sessue Hayakawa, playing a Chinese prince seeking to rescue his love from San Francisco slave traders. While the film trades in “Yellow Peril” notions of a nefarious Chinese underworld lurking within America’s unstable urban fabric, it equally provides Hayakawa with another glamorously romantic (albeit ethnically problematic) role that showcases his riveting star presence.*

*China and Italy were the first countries to experience the worst of the COVID-19 pandemic, and ensuring a Chinese film was included in the online edition felt like a necessary symbol of solidarity between the peoples of both nations. Guofeng (1935) was first seen at the Giornate in 1997 but was ripe for another viewing; thanks to Victor Fan’s astute catalog note, it’s possible to understand the film’s propagandistic purpose while also appreciating the fluid direction and the marvelous performance of Ruan Lingyu, whose suicide before the film’s release now lends an achingly tragic extra-textual layer to the viewing experience. Another female-centric title is Abwege (1928), in which Brigitte Helm moves with animalistic sensuality as a neglected wife temporarily lured by the decadence of Berlin’s profligate cabaret scene. For far too long the film has been relegated to the sidelines of G.W. Pabst’s career, barely mentioned in studies of the director let alone the period, yet it’s more than merely a cautionary tale against licentiousness and deserves to be accorded its rightful place in Weimar cinema.*

*The festival’s one thematic program also acted as a link between films and time periods: “The Urge to Travel” was curated to tap into*

desiderio di molti di noi di fuggire dalle nostre quattro mura e andare nei luoghi amati o raggiungere nuove mete. Agendo come un balsamo agrodolce sul nostro desiderio di esplorare ancora una volta il pianeta, i nove cortometraggi prescelti, unitamente a tanti dei titoli di *The Brilliant Biograph* e a *České hrady a zámky* (1916), ci mostrano un mondo cui aneliamo far ritorno, staccato dal momento storico, in cui un intreccio di elementi familiari e pittoreschi si associa strettamente alla promessa di rivedere vecchi amici o conoscerne nuovi.

Vorrei richiamare la vostra attenzione sul poster di quest'anno. Forse non è bello come Marion Davies in quello dell'anno scorso, ma è l'immagine più appropriata per il 2020. La fotografia, apparsa su *Photo-Play Journal* del gennaio 1919, mostra tre uomini muniti di mascherina sul set di *The Unpardonable Sin*, realizzato al culmine della pandemia influenzale del 1918 e uscito nel 1919 (diretto da Marshall Neilan e interpretato da Blanche Sweet, il film è andato purtroppo perduto). L'uomo in piedi a sinistra è quasi sicuramente il direttore della fotografia nativo di Cosenza e vincitore di un premio Oscar, Tony Gaudio, che avrebbe poi filmato classici come *Piccolo Cesare*, *Avorio nero*, *La leggenda di Robin Hood*, *Una pallottola per Roy*. Proprio come oggi, anche allora bisognava indossare la mascherina e le sale, quando aperte, avevano posti limitati e distanziati. Il virus lasciò un segno terribile, così come un virus analogo continua a fare oggi, e appunto per questo è ancor più urgente coltivare i nostri rapporti e celebrare le nostre passioni. Un festival non è solo un luogo in cui si vedono film, è anche quello in cui si condivide con altri l'esperienza della visione e riprodurre online questo tipo di coinvolgimento sembrava un'impresa impossibile. Non è esagerato dire che sono nate più collaborazioni con gli archivi tra un drink e un caffè al Bar Posta e ai tavoli dei ristoranti pordenonesi che con scambi di e-mail e telefonate: come potevamo mantenere questo senso di convivialità quando le distanze fisiche che ci separano sono tanto più grandi di una poltrona lasciata vuota al cinema?

Avevamo chiaramente sottovalutato la dedizione e l'affabilità del nostro fedele pubblico, che si è riunito virtualmente e ha dimostrato l'indistruttibile resilienza dello spirito di Pordenone. Lo stesso vale per il gruppo dei nostri eccezionali musicisti, che con il loro entusiasmo e il loro talento hanno dissipato i nostri timori sulla possibilità di portare il festival dentro le case delle persone. I collaboratori, a tempo pieno e a tempo parziale, hanno raddoppiato i loro sforzi, assicurando la continuazione di attività vitali come le Masterclasses, il Collegium, gli incontri con gli autori di libri. Mymovies.it dal canto suo ha garantito una qualità visiva (e una facilità di accredito) all'altezza degli standard delle Giornate. A nome di tutti coloro che hanno contribuito a questa nuova impresa, esprimo la più profonda gratitudine a tutti voi che vi siete collegati online. Pregustare la gioia di darvi nuovamente il benvenuto a Pordenone nel 2021, per la quarantesima edizione, è il più potente motore di ottimismo che si possa immaginare.

JAY WEISSBERG

*the irresistible longing so many of us felt to escape our four walls and journey back to beloved locales as well as new locations. Acting as a bittersweet balm to our desire to once again explore the globe, these nine shorts, together with many of the Brilliant Biograph films, as well as České hrady a zámky (1916), show us a world we yearn to return to, set apart from the historical moment, where a mix of the familiar and the picturesque is closely associated with the promise of seeing good friends, or making new ones.*

*We'd like to draw your attention to this year's poster. Perhaps it's not as beautiful as Marion Davies from last year, but it is the most appropriate image for 2020. The photograph – taken from the January 1919 issue of Photo-Play Journal – shows three masked men on the set of The Unpardonable Sin, a film made at the height of the 1918 influenza pandemic and released in 1919 (sadly, the film, directed by Marshall Neilan and starring Blanche Sweet, is lost). The man standing on the left is most likely the Oscar-winning cinematographer Tony Gaudio, from Cosenza in Calabria, who went on to film such classics as Little Caesar, Anthony Adverse, The Adventures of Robin Hood, and High Sierra. Just like today, masks were required, and theaters, when opened, enforced a limited seating policy. The virus left a dreadful mark, just as a similar one continues to do today, which makes it even more urgent that we nurture our connections and celebrate our passions. A festival isn't just a place to watch movies, but to share that experience with others, yet reproducing that kind of involvement online seemed like an impossible task. It's no exaggeration to say that more archive collaborations have been born over drinks and coffees at the Bar Posta, and at the tables of Pordenone's restaurants, than through e-mail exchanges and telephone calls, so how could we maintain that sense of conviviality when the physical distances separating us are much greater than simply an empty seat?*

*Clearly we underestimated the dedication and bonhomie of our loyal audience, who rallied together virtually and proved that the Pordenone spirit is as resilient as it is unbreakable. The same holds true for the band of exceptional musicians, whose enthusiasm and talent overcame our concerns about how we could bring the festival into peoples' homes. The staff, both full- and part-timers, worked doubly hard in all areas, including making sure that the Masterclasses, book presentations, and the Collegium would continue to be vital elements of what we do, and Mymovies.it ensured a visual quality (as well as ease of accreditation) in keeping with Giornate standards. I speak for everyone involved in this new undertaking in expressing our deepest gratitude to all who connected online. Anticipating the joy of welcoming you back to Pordenone for our 40th edition in 2021 is the most powerful engine for optimism imaginable.*

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 2020 sono / This year's recipients are

**Vera Gyürey & J.B. Kaufman**

## Vincitori delle edizioni precedenti / Previous Recipients

2019	Donald Crafton & Margaret Parsons	2003	Elaine Burrows & Renée Lichtig
2018	Camille Blot-Wellens & Russell Merritt	2002	Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
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 Tsvivan	1989	Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
2004	Marguerite Engberg & Tom Gunning	1988	Raymond Borde & George C. Pratt
		1987	Harold Brown & William K. Everson
		1986	Kevin Brownlow & David Gill

## COLLEGIUM 2020

Giunto alla ventiduesima edizione, il Collegium è stato costretto a diventare virtuale, con le discussioni limitate di soli 11 partecipanti che si sono incontrati giornalmente su Zoom con un piccolo gruppo di ospiti. Gli obiettivi del Collegium tuttavia sono rimasti 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 quasi quattro decenni di Giornate. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito puntare su 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. Se tale cruciale interazione è quest’anno sostanzialmente mancata, la ridotta selezione dei film ha permesso una riflessione più approfondita sull’essenza di ciascuno di essi e dalle meditazioni su paralleli tematici e stilistici e loro opposti sono scaturite possibilità inaspettate. 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 che è stato all’uopo istituito nel 2008 e che è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

*In its 22nd incarnation, the Collegium was forced to move to a virtual environment, limiting the discussions only to the eleven participants who met daily on Zoom together with a small number of guests. 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. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium insists on 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 meet 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. While this crucial element of interaction was largely absent this year, the more essential selection of films allowed for a deeper reflection on the essence of each movie, while also revealing unexpected avenues as we allowed ourselves to speculate on thematic and stylistic parallels and their opposites. 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 one will be awarded the annual Collegium prize, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.*

**Collegians 2020:** Bob Boddingham (US), Arianna Crespi (IT), Isabella Laura Hernandez (VE), Shiyang Jiang (CN), Mohammadreza Kamyar (IR), Samuel Lopez Linares (ES), Christian Lovato (IT), Letícia Magalhães (BR), Travis Merchant (US), Cecilia Ramirez (MX), Juan Pablo Roldan (MX).

## THE 2020 PORDENONE MASTERCLASSES

Le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una tale reputazione internazionale che ci siamo sentiti in dovere di realizzare, sia pure con qualche fondamentale cambiamento, la diciottesima edizione. Sin dall'inizio, queste lezioni hanno aperto nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Come constatiamo anno dopo anno, 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 ai loro allievi, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati.

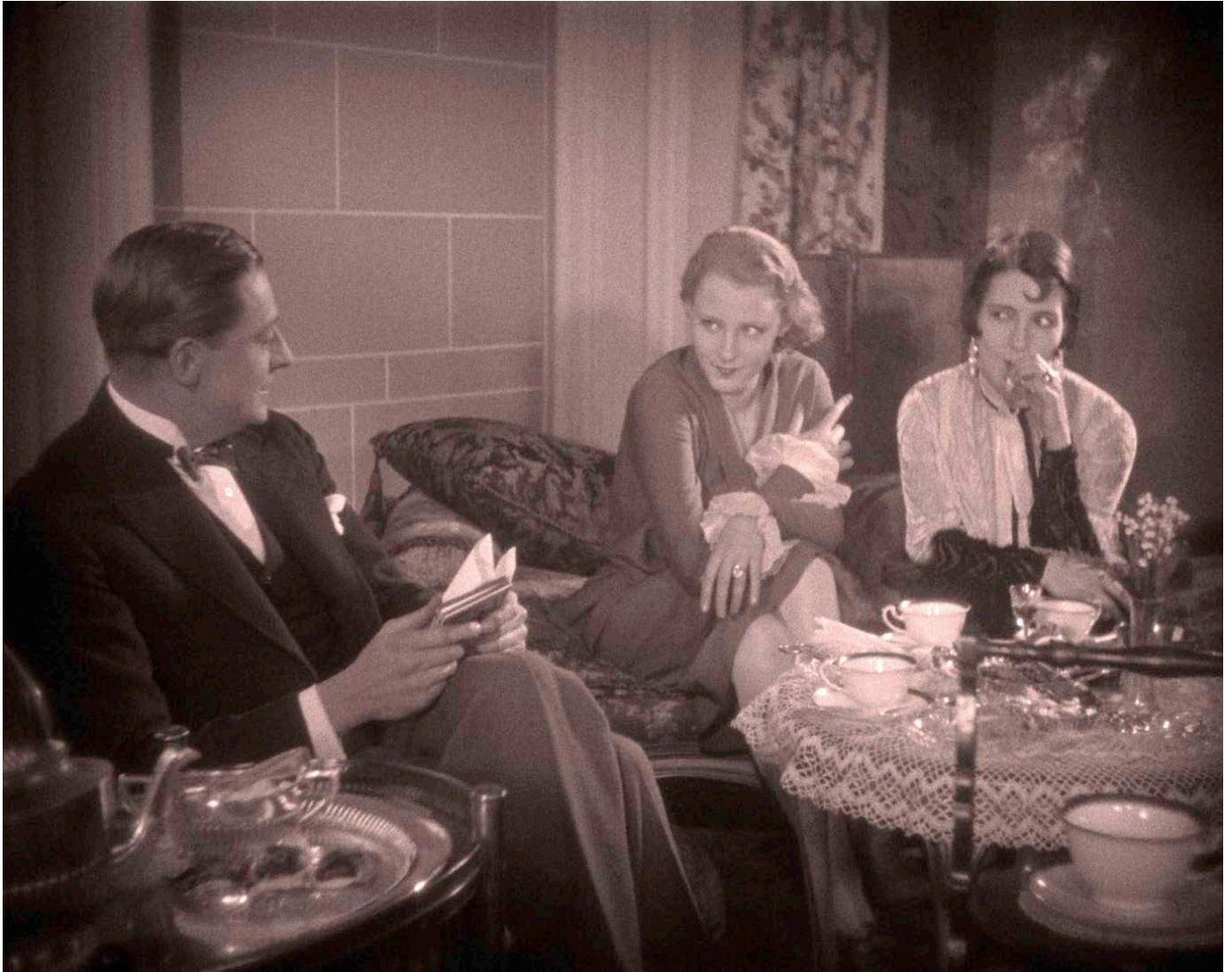
Per l'“edizione limitata” del 2020 abbiamo chiesto a ogni musicista di scegliere il modo con cui avrebbe voluto comunicare online il proprio sapere e il proprio talento, mantenendo comunque quel senso di intimità che ha sempre caratterizzato le Masterclasses. Donald Sosin ha proposto di mantenere la formula allievo-insegnante invitando Wayne Barker a unirsi a lui in una video call linkata che riproducesse la concreta immediatezza di un tradizionale tutorial. Barker è un compositore, direttore musicale, arrangiatore e attore, vincitore di un Drama Desk Award per le musiche dello show *Peter and the Starcatcher* allestito a Broadway nel 2012. Nel suo notevole curriculum figura una collaborazione di sei anni con Barry Humphries nella sua incarnazione del personaggio di Dame Edna Everage, oltre a composizioni e arrangiamenti per una serie di celebri spettacoli; ha lavorato con Basil Twist, Beth Henley e molti altri.

Neil Brand e Gabriel Thibaudeau hanno registrato ciascuno una propria Masterclass, da cui sono scaturite stimolanti considerazioni sull'accompagnamento dei film muti e sulle sagaci scelte che essi operano a ogni nuova esecuzione. Sparsi nelle varie parti del globo, John Sweeney, Philip Carli, Mauro Colombis, José María Serralde Ruiz e Daan van den Hurk si sono riuniti in un'unica video chat dal vivo e hanno trattato un ventaglio di argomenti connessi alle loro profonde conoscenze musicali e cinematografiche. Nella Masterclass finale, invece, Stephen Horne, Günter Buchwald e Frank Bockius hanno discusso le opportunità e le sfide che affrontano suonando strumenti diversi durante gli accompagnamenti dal vivo. Tutte queste lezioni costituiscono una testimonianza dell'eccezionale competenza con cui questi musicisti svolgono il proprio lavoro e aprono stimolanti prospettive sul ruolo vitale che la musica ha sempre avuto nel cinema. Le Masterclasses 2020 sono disponibili sulla pagina “The Silent Stream” del sito delle Giornate e sul canale YouTube del festival.

*The worldwide reputation of the Pordenone Masterclasses made it incumbent upon us to continue the tradition, now in its 18th year, but of course with some fundamental changes. From their inception, the Masterclasses have offered new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover with each edition, require and develop a much deeper insight than the rest of us into a film's content, psychology, and structure, and with every session our musicians impart something of this phenomenon, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars.*

*For this year's “limited edition” we asked each musician to choose how they would like to communicate their knowledge and artistry online, with the aim of maintaining the sense of intimacy that has always characterized the Masterclasses. Donald Sosin proposed a continuation of the teacher-pupil format by inviting Wayne Barker to join him in a linked video call that reproduced the hands-on immediacy of a traditional tutorial. Mr. Barker is a composer, music director, arranger, and actor, with a Drama Desk Award for the score of the 2012 Broadway show Peter and the Starcatcher. His impressive credits include six years collaborating with Barry Humphries in his Dame Edna Everage persona, as well as compositions and arrangements for a number of celebrated shows, and he has worked with Basil Twist, Beth Henley, and many others.*

*Neil Brand and Gabriel Thibaudeau recorded separate Masterclasses that provided stimulating observations on silent film accompaniment and on the astute choices they make each time they perform. John Sweeney, Philip Carli, Mauro Colombis, José María Serralde Ruiz, and Daan van den Hurk joined in a globe-spanning live video chat that covered a range of topics related to their deep musical and cinematic knowledge, while in the final Masterclass, Stephen Horne, Günter Buchwald, and Frank Bockius discussed the opportunities and challenges involved when playing multiple instruments during live accompaniments. Each of these presentations testified to the exceptional skills these musicians bring to their work, offering exciting perspectives on the vital part music has always played throughout film's existence. All of this year's Masterclasses can be viewed on the “Silent Stream” page of the Giornate website, as well as the festival's YouTube channel.*



Abwege, 1928: Jack Trevor, Brigitte Helm, Herta von Walther. (Filmmuseum München)



## ABWEGE

### **ABWEGE (Crisi; GB: [The] Crisis) (DE 1928)**

Titolo di lavorazione / Working title: Krise.

REGIA/DIR: G. W. [Georg Wilhelm] Pabst. SCEN: Adolf Lantz, Ladislaus Vajda, Helen Gosewisch, da una stesura preliminare di / based on a draft by Franz Schulz. PHOTOG: Theodor Sparkuhl. MONT/ED: G.W. Pabst, Mark Sorkin; asst. Paul Falkenberg. SCG/DES: Hans Sohnle, Otto Erdmann. COST: Modehaus Mahrenholz (per/for Brigitte Helm). CAST: Brigitte Helm (Irene Beck), Gustav Diessl (Dr. Thomas Beck), Herta von Walther (Liane), Jack Trevor (Walter Frank, pittore/artist), Fritz Odemar (Möller, alto funzionario statale/senior civil servant), Nico Turoff (Sam Taylor, pugile/boxer), Ilse Bachmann (Anita Haldern). PROD: Erda-Film GmbH (Berlin), per/for Deutsche Universal Film Verleih GmbH (Berlin). RIPRESE/FILMED: 03.1928 (EFA-Atelier, Berlin). V.C./CENSOR DATE: 21.04.1928 (B18804 [orig. I: 2303 m.]), 06.07.1928 (B19445, 2199 m.). PREMIÈRE: 10.08.1928 (Schauburg, Hamburg), 05.09.1928 (Marmorhaus, Berlin). COPIA/COPY: streaming digital file, 98' (da/from 35mm, 20 fps, imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

“G.W. Pabst, il grande realista del cinema di Weimar, utilizza una crisi coniugale per dipingere uno scintillante ritratto della società. Movimenti di macchina scatenati come la stessa Irene frugano nel mondo vorticoso del lusso e del vizio. In una sorta di “neofunzionalismo”, *Abwege* mostra tossicodipendenza e prostituzione sia in ambito bohémien che nella presunta migliore società. E come il pittore nel film, la cinepresa rimane sedotta dallo sguardo di Irene mentre accarezza l’attrice Brigitte Helm. Avvolta in raffinati abiti e pellicce, ella incarna la donna prigioniera nella gabbia dorata del matrimonio. E il tentativo di fuga di Irene minaccia la sopravvivenza di quest’istituzione meno dell’affascinante apparizione della “nuova donna” con capelli a caschetto e bocchino.” (Jörg Schöning, *Abwege*, retrospettiva “Il cinema di Weimar rivisitato”, Berlinale 2018)

Nel 1928, all’uscita del film, le critiche non furono così positive. La recitazione di Brigitte Helm venne giudicata “fredda” e “artificiosa”, mentre la trama fu definita “banale” e “antiquata”. La prima non ebbe luogo a Berlino bensì ad Amburgo, il 10 agosto 1928. Stando alle testimonianze pervenute, quando il successivo 5 settembre *Abwege* venne proiettato per la prima volta a Berlino, al Marmorhaus, tra il

“G.W. Pabst, the great realist of Weimar-era cinema, uses a marital crisis to paint a shimmering portrait of society. Camerawork that is as unchained as Irene herself delves into a whirling world of luxury and vice. With a kind of ‘new functionalism’, it lays out drug use and prostitution both in the bohemian milieu and among the putative better set. And like the painter in the film, the camera is beguiled by Irene’s gaze as it caresses actress Brigitte Helm. Wrapped in exquisite gowns and furs, Helm embodies a woman trapped in the gilded cage of marriage. And Irene’s attempt to flee is less of a threat to the continued existence of that institution than the ‘new woman’, with her bobbed hair and cigarette holder, who makes a fascinating appearance in the film.” (Jörg Schöning, *Abwege*, “Weimar Cinema Revisited” retrospective, Berlinale 2018)

In 1928, when the film was released, the critics were not so positive. Brigitte Helm’s acting was singled out as “cold” and “affected”, and the story was labelled “trivial” and “old-fashioned”. The premiere didn’t take place in Berlin but in Hamburg, on 10 August 1928. During the first screening in Berlin, on 5 September 1928 at the Marmorhaus, some people in the audience reportedly laughed at



Abwege, 1928: Brigitte Helm, Gustav Diessl. (Filmmuseum München)

pubblico ci furono risate davanti alle reazioni emotive della protagonista e fischi finali.

*Abwege* costò assai meno degli sfarzosi Pabst *Die freudlose Gasse* e *Die Liebe der Jeanne Ney*. Concentrato com'è sugli attori e su pochi scenari, quest'intimo *Kammerspiel* ci consente di dedicare tutta la nostra attenzione all'eleganza dello stile pabstiano, con il suo fluido montaggio, i movimenti di macchina magistralmente coreografati, il nitido spirito di osservazione. Bastano pochissime e concise didascalie; atmosfere e stati d'animo scaturiscono in larga misura da dettagli

*Brigitte Helm's reactions in the film and booed at the end.*

*Abwege* cost far less to make than the lavish Pabst films *Die freudlose Gasse* and *Die Liebe der Jeanne Ney*. An intimate *kammerspiel*, its concentration on actors and few locations enable us to pay full attention to Pabst's elegant style of fluid editing, masterfully choreographed camera movements, and precise observation. The film needs very few intertitles, with short phrases; the atmosphere and mood are largely created from little details, and the gestures, facial expressions, and movements of the actors.





Abwege, 1928: Jack Trevor. (Filmmuseum München)

minimi, dai gesti, dalle espressioni facciali e dai movimenti degli attori. Qui Brigitte Helm dà prova del suo talento in maniera molto più raffinata che facendo la “vamp” in *Metropolis*, *Alraune*, *L'Argent*.

Il negativo camera originale sopravvissuto in forma incompleta al Reichsfilmarchiv fu preservato dallo Staatliche Filmarchiv der DDR e alla fine restaurato dal Bundesarchiv, sulla base di una ricostruzione effettuata dal Filmmuseum München sotto la direzione di Enno Patalas, che reintrodusse il rullo 7 mancante ricavandolo da una copia nitrato della Cinémathèque suisse. Questo negativo, ora conservato

*Brigitte Helm displays her abilities in a much more sophisticated way than she did in her “vamp” roles in *Metropolis*, *Alraune*, or *L'Argent*.*

*The incomplete camera negative of the film survived in the Reichsfilmarchiv, was preserved by the Staatliche Filmarchiv der DDR, and finally restored by the Bundesarchiv, based on a reconstruction by Filmmuseum München led by Enno Patalas, who was able to reinstate the missing Reel 7 from a foreign nitrate print preserved at the Cinémathèque suisse. This negative is now*



Abwege, 1928: Brigitte Helm, Gustav Diessl. (Filmmuseum München)

nella collezione del Filmarchiv Austria, è stato scansionato da Fumiko Tsuneishi e Marco Gestettenhofer. Il restauro delle immagini è stato effettuato da Thomas Bakels, Marie Bendl e Iris Glupe. Un grosso problema era rappresentato dal fatto che nel negativo esistevano solo poche didascalie flash, e non si sapeva nemmeno quante ce ne fossero originariamente. Le copie estere non costituivano una fonte affidabile a causa delle modifiche apportate da distributori e censori. Il ritrovamento della sceneggiatura originale presso la Cinémathèque française e lo studio di tutte le recensioni tedesche e dei programmi

*stored in the collection of Filmarchiv Austria, and was scanned by Fumiko Tsuneishi and Marco Gestettenhofer. Image restoration was performed by Thomas Bakels, Marie Bendl, and Iris Glupe. A major problem was that only a few of the intertitles existed, as flashtitles in the negative, and even the original number of titles was unknown. The foreign prints were not a reliable source because distributors and censors had made changes to the titles. The discovery of the original screenplay at the Cinémathèque française and the study of all German reviews and programme*



Abwege, 1928: Fritz Odemar, Herta von Walther, Brigitte Helm. (Filmmuseum München)

di sala hanno contribuito alla ricostruzione dei cartelli originali, che sono essenziali per comprendere la comunicazione tra i personaggi, e specialmente la scena finale nel palazzo di giustizia.

In una recensione apparsa nel marzo 1929 sulla rivista britannica *Close Up*, Oswald Blakeston fa luce su altri aspetti della storia del film, in particolare per quanto riguarda l'imbibizione: "La versione inglese di *Abwege* di Pabst, intitolata *Crisis*, è straordinariamente fedele. Quasi tutte le scene in cui compare lo spacciatore di droga sono state tagliate, ma se pensiamo alle cose orribili successe ad altre pellicole

*booklets* helped in the reconstruction of the original title cards. These are essential for understanding the communication between the characters, and especially the final courthouse scene.

In a review in the British film journal *Close Up* in March 1929, Oswald Blakeston shines a light on some other aspects of the film's history, particularly its use of tinting: "The English version of Pabst's *Abwege*, under the title of *Crisis*, was extraordinarily faithful. Most of the scenes introducing the drug seller have been cut out, but when we think of the horrid things that have happened



Abwege, 1928: Herta von Walther, Brigitte Helm. (Filmmuseum München)

continentali, possiamo solo essere grati all'Alpha Film Company. Da un certo punto di vista, però, ci è sembrato di vedere un film diverso a quello che abbiamo ammirato a Berlino, poiché la copia proiettata al London Hippodrome non era imbibita. Questo ci ha fatto capire quant'è importante questa questione e quanto sia necessario che un regista possa occuparsi personalmente delle colorazioni." Il nuovo restauro cerca di ricostruire i colori ispirandosi alle convenzioni dell'epoca. L'imbibizione e la masterizzazione digitale sono state effettuate da Christian Ketels. – STEFAN DROESSLER

*to other Continental pictures we can only express our gratitude to the Alpha Film Company. Yet in a way we felt that we were seeing a different picture to the one we saw in Berlin, as the copy shown at the London Hippodrome was not tinted. It made us realize how important this question is, and how necessary it is for a director to arrange his own tints." The new restoration tries to reconstruct the colours, modeling them upon conventions of the period. The tinting and digital mastering were done by Christian Ketels. – STEFAN DROESSLER*



## OI APACHIDES TON ATHINON

**OI APACHIDES TON ATHINON (Le Prince des Gueux; Les Apaches d'Athènes)** [Gli apache di Atene / The Apaches of Athens] (GR 1930)

REGIA/DIR: Dimitrios Gaziades. SCEN: Yannis Prineas, dall'operetta di/from the operetta by Nikos Hadjiapostolou, Yannis Prineas (19.08.1921). PHOTOG: Michalis Gaziades. MUS: Nikos Hadjiapostolou. CAST: Petros Epitropakis (*Pierre Lambetis*, "Il Principe"/"The Prince"), Mary Sayannou-Katseli (*Titika*), Stella Christoforidou (*Vera*), Yannis Prineas (*Karoumbas*), Petros Kyriakos (*Karkaletsos*), George Christoforides (*Xenofon Paralís*), Mary Mantiniou (*Aretoussa*), Marie J. Prineas (*Barbara*), Angelos Chryssomallis (*notaio/notary*), Nik Perdikis (*Zenobios Kyriacos*, *segretario di/secretary to Xenofon Paralís*), Constantinos [Kostas] Pomonis (*il suo amico/his friend*), Vassilios Afentakis (*oste/café owner*), Olga Valtetsioti (*nuova ricca/nouveau-riche woman*), Titica Sophiades (*governatrice/governess*). PROD: DAG-Film, Adelphoi [Fratelli/Brothers] Gaziades. PREMIÈRE: 28.04.1930 (Pallas cinema, Athens). USCITA/REL: 1930. COPIA/COPY: streaming digital file, 92' (da/from 35mm nitr. pos.); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Greek Film Archive (Tainiothiki tis Ellados), Athens.

*Oi Apachides ton Athinon* [Gli apache di Atene] è il primo adattamento cinematografico dell'operetta di Nikos Hadjiapostolou (su libretto di Yannis Prineas) che esordì il 19 agosto 1921 riscuotendo un clamoroso successo, ed è rimasta celebre per il rivoluzionario populismo con cui descrive i personaggi appartenenti alla classe operaia; in questo caso la parola "apache" è un calco del termine francese che designa i membri della subcultura legata alla malavita dell'epoca. Il film, che riprende in maniera assai libera la trama dell'operetta, è degno di nota anche per le suggestive scene che ritraggono la vita quotidiana di Atene intorno al 1930.

Narra la storia di Pierre Lambetis, soprannominato "il principe" – affascinante, squattrinato e prediletto dalla fioraia Titika – e dei suoi amici, incarnati dal duo comico Karoumbas (interpretato dal librettista Prineas) e Karkaletsos. Desiderosi di giocare un brutto tiro al pomposo arricchito greco-americano Xenofon Paralís, i tre escogitano uno stratagemma per introdursi nella dimora dell'arrivista (ambientata nel palazzo di Tatoi, ex residenza estiva della casa reale, ora nazionalizzata) grazie al "principe", che si fingerà un aristocratico. Accolto a casa

*Oi Apachides ton Athinon* [*The Apaches of Athens*] is the first screen adaptation of an operetta by Nikos Hadjiapostolou (libretto by Yannis Prineas) that premiered on 19 August 1921 to wild acclaim and remains celebrated for its revolutionary populist treatment of working-class characters – "Apaches" in this case comes from the French term for members of an underworld subculture of the period. The film takes liberties with the operetta plot while notably incorporating atmospheric scenes of daily life in Athens circa 1930.

It tells the story of the charming but penniless Pierre Lambetis, known as "The Prince," beloved by the flower-seller Titika, and his two chums, the comic duo Karoumbas (played by librettist Prineas) and Karkaletsos. Looking to play a trick on the pompous nouveau riche Greek-American Xenofon Paralís, the friends hatch a scheme to infiltrate the arriviste's mansion (filmed at the nationalized former summer royal palace at Tatoi) by having "The Prince" pretend to be an aristocrat. Once inside, he discovers that the rich man's daughter Vera is the mysterious woman he

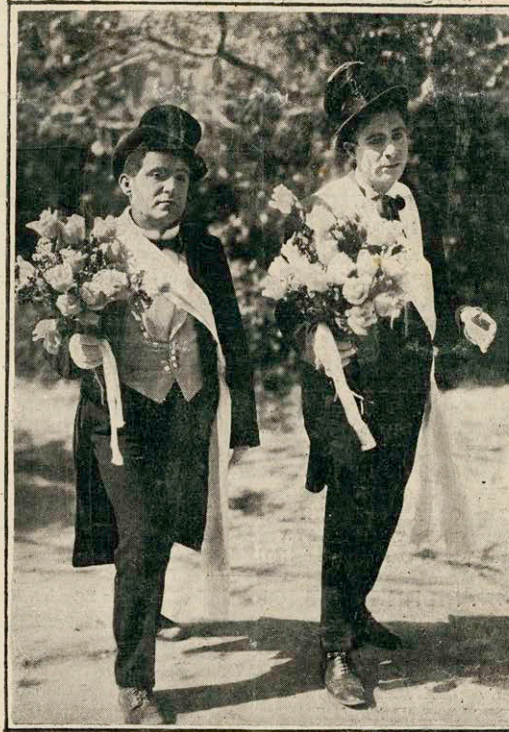
ΕΞΑΚΟΛΟΥΘΟΥΝ ΔΙΑ ΤΡΙΗΝ & ΤΕΛΕΥΤΙΑΝ ΕΒΔΟΜΑΔΑ

— ΣΤΟ ΑΤΤΙΚΟΝ —

# ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ "ΝΤΑΓΚ ΦΙΛΜ ΚΟΜΠΑΝΥ,, Α. Ε.

ΑΔΕΛΦΟΙ ΓΑΖΙΑΔΗ - ΑΘΗΝΑΙ



# LES APACHES D'ATHENES

PRODUCTION DE LA "DAG FILM Co., LIMITED,,

GASIADES FRÈRES - ATHÈNES

*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Yannis Prineas, Petros Kyriakos. (Tainiothiki tis Ellados)



*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Constantinos [Kostas] Pomonis, Nik Perdikis. (Tainiothiki tis Ellados)

del riccone, Pierre scopre che la figlia di questi, Vera, è la donna misteriosa che egli aveva in precedenza salvato da un incidente equestre, e se ne innamora. Grazie a un'eredità inattesa, il "principe" diventa improvvisamente un corteggiatore gradito agli occhi di Paralis, ma alla fine l'ordine sociale rimarrà intatto.

Il regista Dimitrios Gaziades (1897-1961; indicato nei credits della copia francese come "Dem Gasiades") aveva studiato belle arti a Monaco di Baviera prima di inserirsi nell'ambiente cinematografico berlinese dove, a quanto sembra, collaborò, tra gli altri, con Lubitsch

*rescued earlier from a riding accident, and he's smitten. An unexpected inheritance suddenly makes him a suitable suitor in Paralis's eyes, but in the end the social order will remain intact. Director Dimitrios Gaziades (1897–1961; billed on the French print as "Dem Gasiades") studied fine art in Munich before becoming involved in the Berlin film scene, where he is alleged to have worked under Lubitsch and Lang, among others. After a stint with the German Army's film unit during World War I, he was hired by the Greek government in 1919 to film military manoeuvres in Asia*



*Oi Apachides ton Athinon*, 1930. (Tainiothiki tis Ellados)

e Lang. Durante la prima guerra mondiale lavorò per un certo periodo con l'unità cinematografica dell'esercito tedesco; nel 1919 fu ingaggiato dal governo greco per filmare le manovre militari in Asia Minore, e negli anni Venti, insieme ai fratelli Kostas, Michalis e Alexandros, fondò la società DAG-Film. Frustrato dalle carenze tecniche che, durante la preparazione di *Oi Apachides ton Athinon*, aveva riscontrato negli studi cinematografici greci, Gaziades portò la macchina da presa in strada, girando in esterni, secondo modalità radicalmente differenti dalle tradizioni di generi come l'operetta e la commedia romantica.

*Minor*; in the 1920s, together with his brothers Kostas, Michalis, and Alexandros, he set up the DAG-Film company. Frustrated by the technical inadequacies of the Greek studios when he was planning *Oi Apachides ton Athinon*, Gaziades took his cameras onto the streets, shooting on location in ways that radically departed from the traditions of the operetta and romantic comedy genres. While this was not the first time he worked on location (he was already doing so on his unfinished 1922 feature *To Elliniko Thauima* [*The Greek Miracle*], as well as *Oi Delfikes Eortes* [*The*





*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Mary Sayannou-Katseli, Petros Epitropakis. (Tainiothiki tis Ellados)

Egli aveva già lavorato in esterni (nel lungometraggio non completato del 1922 *To Elliniko Thagma* [Il miracolo greco], e in *Oi Delfikes Eortes* [Le feste delfiche], 1927), ma con questo film si spinse ben al di là di qualche semplice scorcio dei monumenti cittadini, e mostrò invece i rioni operai di Plaka e Thission, cogliendo la povertà degli insediamenti dei profughi con un realismo sino ad allora sconosciuto al cinema popolare greco. In tal modo egli ci offre il ritratto fedele di una società travagliata da profonde divisioni sociali, mettendo alla luce le insanabili fratture da cui era afflitta quella fu definita la “repubblica

*Delphic Celebrations*], 1927), with this film he went beyond simply featuring glimpses of the city’s landmarks, instead showing the working-class neighborhoods of Plaka and Thission and capturing the poverty and refugee settlements with a realism hitherto unseen in Greek popular cinema. In so doing, he offers an accurate depiction of a society in the throes of deep social division, revealing the irreparable fissures which hobbled what became known as the “Stillborn Republic”. Even if the plot diverts the spectator from focusing too much on the social context, the images of destitution



*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Mary Mantiniou nei panni dell'arricchita Aretoussa / as *Aretoussa Paralís*. (Tainiothiki tis Ellados)

nata morta". Benché la trama distraiga lo spettatore, inducendolo a non concentrarsi troppo sul contesto sociale, le immagini di miseria e disuguaglianza danno vita a una narrazione alternativa ineludibile, silenzioso commento del costo umano che il vortice di lotte governative, colpi e contro-colpi di Stato imponeva alla popolazione.

*Oi Apachides ton Athinon* è da ritenersi il primo film sonoro greco (solamente con musica ed effetti sonori, ma senza dialoghi). Questo primo (e ultimo) tentativo compiuto in Grecia di sonoro sincronizzato con dischi a 78 giri sfruttava, secondo la stampa dell'epoca, un

*and inequality provide an inescapable counterstory, acting as silent commentary on the human toll of warring government factions, coups, and counter-coups.*

*Oi Apachides ton Athinon* is considered to be the first Greek sound feature (with music and sound effects only, no dialogue). The first (and last) attempt in Greece at synchronized sound with 78 rpm discs, according to the press of the period it used a system devised from locally assembled units. For decades the film was considered lost, until a 35mm nitrate print was



*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Stella Christoforidou, Petros Epitropakis. (Tainiothiki tis Ellados)

sistema ideato da unità costituite in loco. Per decenni, è stato considerato perduto, fino al casuale ritrovamento, quattro anni fa presso la Cinémathèque française, di una copia nitrato 35mm, priva però dei dischi della colonna sonora. Grazie a una generosa donazione della Fondazione Stavros Niarchos è iniziato il restauro, cui hanno partecipato l'Archivio cinematografico greco (Tainiothiki tis Ellados) e la Cinémathèque française, insieme al laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna. Il restauro delle immagini in 4K e a 35mm è stato effettuato utilizzando la copia nitrato della Cinémathèque con le didascalie

*fortuitously found at the Cinémathèque française four years ago, but without the sound discs. A restoration was begun, thanks to a generous donation from the Stavros Niarchos Foundation, involving the Greek Film Archive (Tainiothiki tis Ellados) and the Cinémathèque française, together with the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna. The image restoration in 4K and 35mm has been carried out using the Cinémathèque française's nitrate print, with its original French intertitles. Ioannis Tselikas of the Hellenic Music*



*Oi Apachides ton Athinon*, 1930: Petros Kyriakos (Karkaletsos), Petros Epitropakis (Il Principe/The Prince), Yannis Prineas (Karoumbas). (Tainiothiki tis Ellados)

francesi originali. Yannis Tselikas del Centro musicale greco di Atene ha ricostruito la colonna sonora basandosi sulla partitura dell'operetta, cui ha aggiunto tre nuove canzoni, composte appositamente per il film. Il messaggio sonoro finale sul DCP comprende registrazioni originali dell'epoca e una nuova registrazione eseguita dall'Orchestra Radiofonica Nazionale Ellenica e da cantanti dell'Opera Nazionale Greca, sotto la direzione di Anastasios Simeonidis. – MARIA KOMNINOS

*Centre in Athens reconstructed the music tracks based on the operetta's score, with the addition of three new songs that were specially composed for the film. The final sound mix on the DCP includes original recordings of the period and a new recording by the Greek Radio Symphony Orchestra and singers from the Greek National Opera, conducted by Anastasios Simeonidis. – MARIA KOMNINOS*



## BALLETTENS DATTER

**BALLETTENS DATTER (GB: Unjustly Accused)** [La figlia del balletto / Daughter of the Ballet] (DK 1913)

REGIA/DIR: Holger-Madsen. SCEN: Peter Nielsen. PHOTOG: Marius Clausen. CAST: Rita Sacchetto (*Odette Blant, ballerina/dancer*), Svend Aggerholm (*Conte/Count de Croisset*), Torben Meyer (*Delage, il direttore del teatro/theatre manager*), Christian Schröder (*Michot, lo zio farmacista/his uncle, an apothecary*), Oluf Billesborg (*Baron de Montagliari*). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 26.09.1913. COPIA/COPY: streaming digital file, 55' (da/from 35mm, 1135 m., 18 fps); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Il conte de Croisset si invaghisce di Odette Blant, étoile del balletto. Ella accetta l'offerta di matrimonio, ma deve promettere di abbandonare per sempre il palcoscenico. Odette sente però acutamente la nostalgia della propria arte, e quando Delage, il direttore del teatro, le chiede di sostituire un'attrice infortunata, accetta. Suo marito, presente a teatro, la riconosce; sospettando che ella abbia una relazione con Delage, lo sfida a duello. I due avversari dovranno inghiottire ciascuno una pillola, tenendo presente che o l'una o l'altra dovrebbe contenere un veleno mortale. È questa un'idea di Delage, che con l'aiuto dello zio, il farmacista Michot, riesce così a concludere la vicenda con un lieto fine per tutti gli interessati.

La pubblicità in inglese della Nordisk descrive *Ballettens Datter* come "un dramma coincidente filmato con eleganza", ma il genere indicato è fuorviante. Il programma danese parla invece di "commedia moderna", che è una definizione assai più indovinata. Il cinema danese degli anni Dieci del Novecento è ricchissimo di storie in cui protagonisti provenienti da ambienti rispettabili cadono preda di un'attrazione fatale per artisti del palcoscenico o del circo, talvolta di sesso maschile, come in *Afgrunden* (*L'abisso*, 1910), ma più spesso femminile, come in *Den sorte Drøm* (*Il sogno nero*, 1911) e *Atlantis* (1913). Qui, tuttavia, siamo di fronte a una versione comica di questa stereotipata trama melodrammatica. Il film è incantevole, ma è difficile non avvertire un senso di frustrazione per l'obbligo, imposto

*Count de Croisset becomes infatuated with the star dancer Odette Blant. She accepts his offer of marriage, but must promise to abandon the stage forever. She sorely misses performing, however, and when the theatre manager Delage asks her to step in after his star is injured, she agrees. Her husband is at the theatre and recognizes her. Thinking she is having an affair with Delage, he challenges him to a duel. Each duellist must swallow a pill, one of which supposedly contains a deadly poison. This is Delage's idea, allowing him (with the help of his uncle, the apothecary Michot) to engineer a happy ending for all concerned.*

*Nordisk's English-language advertising described Ballettens Datter as "An engrossing drama finely filmed." The genre label is misleading; the Danish program calls it "A modern comedy", which is much closer to the mark. Danish cinema of the 1910s is filled with stories of protagonists from respectable backgrounds becoming fatally attracted to stage or circus performers – sometimes male, as in *Afgrunden* (*The Abyss*, 1910), but more often female, as in *Den sorte Drøm* (*The Black Dream*, 1911) and *Atlantis* (1913). Here, however, we get a comic version of this standard melodramatic plot. It is quite charming, although it is hard not to feel a sense of frustration with the requirement that the heroine must abandon her career and art to achieve a happy ending, however much that was in keeping with the mores of the time.*



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

all'eroina, di abbandonare la carriera e l'arte per giungere a un lieto fine (anche se tale scioglimento era conforme ai costumi dell'epoca). La nostalgia della ballerina per il palcoscenico è resa con efficacia dalla raffinata regia di Holger-Madsen. I set abbondano di ampie porte, adorne di pesanti tendaggi, che suggeriscono con eleganza l'idea di un palcoscenico con il suo sipario, e di grandi specchi che consentono a Odette di mettersi in mostra anche quando è da sola. Holger-Madsen fa anche uso di drappaggi tirati per rivelare spazi nascosti, e di specchi grazie ai

*The ballerina's longing for the stage is effectively transmitted by the fine direction of Holger-Madsen. The sets have wide doorways with heavy drapes, which elegantly suggest a stage with its curtains, and large mirrors allow Odette to put herself on display even when alone. Holger-Madsen also uses drawn drapes to reveal unseen spaces beyond, and mirrors to let us see the faces of both characters engaged in a confrontation. Symmetrical compositions and a closing shot showing characters*



*Ballettens Datter*, 1913: Svend Aggerholm, Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

quali possiamo osservare i volti di entrambi i personaggi impegnati in una discussione. Le composizioni simmetriche e la sequenza finale, in cui le silhouette dei personaggi si stagliano su uno sfondo luminoso, sono ulteriori testimonianze del suo straordinario senso visivo.

Holger-Madsen (1878-1943) si chiamava in realtà Holger Madsen, nome assai diffuso e piuttosto banale in Danimarca. Nel 1911, divenuto un affermato attore teatrale, lo modificò in Holger-Madsen, cosa che gli valse il soprannome di "Holger Trattino". Diresse poi

*silhouetted against the light* are further evidence of his striking visual sense.

*Holger-Madsen (1878-1943) was born Holger Madsen, a plain, common Danish name, but in 1911, when he was an established stage actor, he changed it to Holger-Madsen, earning him the nickname "Holger Hyphen". He would direct some of Nordisk's biggest productions, including Ned med Vaabnene! (Lay Down Your Arms, 1915) and Himmelskibet*



*Ballettens Datter*, 1913: Svend Aggerholm, Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

alcune delle più importanti produzioni della Nordisk, tra cui *Ned med Vaabnene!* (*La guerra!*, 1915) e *Himmelskibet* (*La nave del cielo*, 1918). Negli anni Venti lavorò in Germania, ove diresse film dal budget più modesto. Talvolta recitò nei propri film: per esempio in *Folkets Ven* (*Un amico del popolo*) del 1918 e la singolare opera polemica contro il suicidio, influenzata dalla teosofia, *Har jeg ret til at tage mit eget Liv?* (*Ho il diritto di togliermi la vita?*) del 1920). Torben Meyer (1884-1975) ci offre una misurata, comica

(*A Trip to Mars*, 1918). In the 1920s he worked in Germany, where he directed films with more modest budgets. He also occasionally acted in his own films, including *Folkets Ven* (*A Friend of the People*, 1918) and the strange theosophy-influenced anti-suicide tract, *Har jeg ret til at tage mit eget Liv?* (*Can We Escape?*, 1920).

Torben Meyer (1884-1975) gives a nicely judged comic performance as the theatre manager Delage. A trained stage





*Ballettens Datter*, 1913: Svend Aggerholm, Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

interpretazione del personaggio del direttore Delage. Affermato attore di teatro, tra il 1910 e il 1926 egli fece più di 75 film in Danimarca; si trasferì poi a Hollywood, dove apparve, in parti secondarie, in quasi 170 titoli. È una delle vittime del mostro in *The Bride of Frankenstein* (*La moglie di Frankenstein*) e un'abituale presenza nei film di Preston Sturges (di solito con il nome di "Schultz"); appare anche in *The Great Dictator* (*Il grande dittatore*) nel ruolo del cliente sorridente la cui pelata il barbiere Charlot lucida a tal punto che vi ci si può specchiare;

actor, he appeared in more than 75 films in Denmark from 1910 to 1926. He then moved to Hollywood, where he would play small roles in nearly 170 films. A victim of the monster in *The Bride of Frankenstein* and a Preston Sturges regular (usually as "Schultz"), he also appears in *The Great Dictator* as the smiling man whose bald pate Charlie the barber polishes to such a shine that he uses it to check his own reflection, and in *Casablanca* as the man who "ran the second-largest banking



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto, Svend Aggerholm. (Det Danske Filminstitut)

in *Casablanca* è l'uomo che “dirigeva la seconda banca di Amsterdam”. La sua interpretazione più nota è quella di uno dei giudici nazisti processati in *Judgment at Nuremberg* (*Vincitori e vinti*).

Due scene (Rita Sacchetto nel suo boudoir; il duello con le pillole avvelenate) furono tagliate dal negativo originale per essere utilizzate nella compilazione del 1937 *Nordisk Film gennem 30 Aar* (Trent'anni di film Nordisk). Queste due scene sono state ora reintegrate, permettendoci di apprezzare nuovamente il film nella sua completezza. – CASPER TYBJERG

*house in Amsterdam*”. His best-known role was as one of the Nazi judges on trial in *Judgment at Nuremberg*.

Two scenes (Rita Sacchetto in her boudoir; the poison-pill duel) were cut from the original negative for use in the 1937 compilation film *Nordisk Film gennem 30 Aar* [*Nordisk Film through 30 Years*]. These two scenes have now been reintegrated in the continuity, allowing the film to be experienced in its complete form once more. – CASPER TYBJERG



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

### **Rita Sacchetto**

La protagonista di *Ballettens Datter*, la ballerina Rita Sacchetto (1880-1959), esordì alla Künstlerhaus di Monaco nel 1905 e nel decennio successivo apparve sui palcoscenici d'Europa e dell'America settentrionale accanto a Loïe Fuller, Anna Pavlova e altre importanti figure. Era famosa per i suoi *Tanzbilder* ("quadri danzanti"), danze quasi narrative eseguite in fastosi costumi d'epoca ispirati ai dipinti di artisti come Velázquez e Botticelli, e accompagnate da musiche collegate al

### **Rita Sacchetto**

*The star of Ballettens Datter*, dancer Rita Sacchetto (1880-1959), made her debut at the Munich Künstlerhaus in 1905 and appeared on stages across Europe and North America alongside Loïe Fuller, Anna Pavlova, and other major figures over the next decade. Sacchetto was known for her *Tanzbilder* ("dance pictures"), quasi-narrative dances performed in elaborate period costumes inspired by the paintings of artists such as Velázquez



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto. (Det Danske Filminstitut)

tema della danza dal punto di vista storico o geografico. Nei suoi balletti, che talvolta iniziavano all'interno di grandi cornici ornamentali, Sacchetto cercava di rendere lo stile e l'atmosfera di opere musicali e di arti visive tramite una coreografia semplice, una gestualità propria delle pantomime e una drammatica espressività del volto.

Un'esibizione a Copenaghen, nel 1913, le offrì la possibilità di firmare un lucroso contratto con la Nordisk Films. Con il regista Holger-Madsen girò undici pellicole, nelle quali appariva sia come ballerina, sia

*and Botticelli, and accompanied by historically or geographically related art music. In her dances, which she occasionally began posed in large ornamental frames, Sacchetto sought to convey the style and atmosphere of works of visual art and music through simple choreography, pantomimic gestures, and dramatic facial expressions.*

*A 1913 performance in Copenhagen led to a lucrative contract with Nordisk Films. She made eleven films with director*



*Ballettens Datter*, 1913: Rita Sacchetto, Svend Aggerholm. (Det Danske Filminstitut)

come attrice. In *Mens Pesten raser* (Mentre infuria la peste) del 1913, è la moglie bella e annoiata di un ufficiale di stanza in India, mentre in *Den hvide Dame* (La dama bianca), sempre del 1913, interpreta una ricca fanciulla coinvolta in un triangolo sentimentale.

Il ruolo di Odette Blant in *Ballettens Datter* mette in grande risalto la sensibilità coreografica della Sacchetto. Nelle prime scene del film, Odette attira l'attenzione del conte de Croisset interpretando un brano di *Amourette de Pierrot*, una pantomima in cui Pierrot cerca

*Holger-Madsen*, appearing both as a dancer and in straight roles. In *Mens Pesten raser* (GB: Should He Forgive) she starred as the beautiful, bored wife of a military officer stationed in India, and in *Den hvide Dame* (The Ghost of the White Lady, 1913) she played a wealthy young woman caught in a love triangle.

As Odette Blant in *Ballettens Datter*, Sacchetto's choreographic sensibilities are on display. Early in the film, Odette attracts Count de Croisset's attention when she performs an excerpt from

invano di catturare una farfalla. (Nella versione teatrale, la ballerina aveva come accompagnamento musicale la composizione per piano-forte di Zygmunt Stojowski, *Amourette de Pierrot*, op. 30, n. 1. Nel 1909, ella incarnò Pierrot in una pantomima musicale in tre atti intitolata *Histoire d'un Pierrot* e messa in musica dal compositore italiano Pasquale Mario Costa. I relativi riassunti non menzionano una scena con una farfalla, ma è possibile che la danza di Pierrot eseguita in *Ballettens Datter* sia stata ispirata anche da questo lavoro teatrale.)

Dopo aver assistito alla seconda interpretazione di Odette, in cui ella, insieme a un corpo di ballo abbigliato in fluttuanti costumi, esegue alcune semplici ed eleganti combinazioni di passi tratte probabilmente da uno dei balletti “botticelliani” della Sacchetto, il conte, affascinato, le invia in camerino un mazzo di fiori e un invito a pranzo. Il terzo, illecito assolo di Odette – che ella esegue mascherata in un costume simile a quello delle sue danze spagnole – provoca una lite coniugale e il duello con le pillole avvelenate. Tra un balletto e l'altro, ammiriamo ripetutamente Odette nelle stanze di casa, in posa tra porte adorne di tendaggi e grandi specchi ornati che richiamano le cornici da lei spesso utilizzate a teatro nei *Tanzbilder*.

Dopo la collaborazione con Holger-Madsen, Rita Sacchetto apparve nei film di vari altri registi della Nordisk e continuò a danzare a teatro. La sua carriera si interruppe bruscamente nel 1924, quando, in una situazione sinistramente simile a quella di *Ballettens Datter*, un amico di suo marito, che era un conte polacco, la ferì inavvertitamente al piede con un colpo di pistola. – MARY SIMONSON

*Amourette de Pierrot, a pantomimic piece in which Pierrot vainly attempts to catch a butterfly. (Sacchetto's stage version was accompanied by Zygmunt Stojowski's piano work Amourette de Pierrot, op. 30, no. 1. In 1909, Sacchetto also appeared as Pierrot in a three-act musical pantomime called Histoire d'un Pierrot, set to music by Italian composer Pasquale Mario Costa. Summaries do not mention a scene with a butterfly, but it is possible that elements of the Pierrot dance performed in Ballettens Datter may have been drawn from this stage work as well.)*

*After witnessing Odette's second performance, in which she and a corps de ballet in flowing garments perform simple, graceful combinations likely excerpted from one of Sacchetto's "Botticelli" dances, the enraptured Count sends flowers and a dinner invitation backstage. Odette's third, illicit solo – which she performs masked, in a costume resembling that of Sacchetto's Spanish dances – leads to a marital rift and the poison-pill duel. Between dances, Odette is repeatedly captured striking poses in drapery-lined doorways and large ornate mirrors at home, conjuring the picture frames that she often used in her stage Tanzbilder.*

*Following her work with Holger-Madsen, Sacchetto appeared in films by several other Nordisk directors, and continued to dance onstage. Her performance career was abruptly curtailed in 1924, when, in an eerie echo of Ballettens Datter, a friend of her Polish count husband accidentally shot her in the foot.*

MARY SIMONSON



## THE BRILLIANT BIOGRAPH

### THE BRILLIANT BIOGRAPH: EARLIEST MOVING IMAGES OF EUROPE (1897-1902) (NL 2020)

COMPILATION: Frank Roumen. CURATORIAL CONS: Elif Rongen-Kaynakçi. ADVISORY TEAM: Giovanna Fossati, Anne Gant, Annike Kross, Mark-Paul Meyer, Bryony Dixon. SUPVR RESTORER: Annike Kross (Eye Filmmuseum). LABORATORIES (8K digitization): Cineric (New York & Portugal), Haghefilm Digitaal (Amsterdam). MONT/ED: Arno Mande (Haghefilm Digitaal). GRADING: Gerard de Haan (Haghefilm Digitaal). MUS: Daan van den Hurk (compositore/composer & esecutore/performer). MUS REC: Het Muziekpand Studios. SD ENGINEER: Frank van der Star. TITLE DES: Joseph Plateau (Amsterdam). PROD: Frank Roumen, per/for Eye Filmmuseum. COPIA/COPY: streaming digital file, 52' (da/from 68mm); did./titles: ENG, subt. ITA. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

“Nella marea di proiettori dai nomi stravaganti che nei primi anni del cinema facevano a gara tra loro per attirare l’attenzione del pubblico, quello denominato Biograph era un apparecchio superiore agli altri in quanto offriva immagini più nitide, più stabili e più grandi, suscitando un reale stupore in tutti coloro che le vedevano. Il segreto del suo successo stava nella pellicola non perforata larga circa 70mm, cui si aggiungeva il carattere internazionale dei soggetti presentati e una raffinata e selettiva politica distributiva, con gli spettacoli che venivano tutti effettuati sotto il diretto controllo della società.”

Sono parole che Luke McKernan scriveva nel catalogo delle Giornate 2000 per la rassegna “The Wonders of the Biograph” e che vanno benissimo anche vent’anni dopo per presentare la compilation digitale *The Brilliant Biograph* che, grazie al sostegno della Commissione Europea, propone, in alta risoluzione, 50 titoli scelti tra le collezioni dell’Eye Filmmuseum e del British Film Institute.

L’American Mutoscope Company, fondata nel 1896, intendeva inizialmente puntare sulla produzione di apparecchi per la visione individuale di immagini in sequenza stampate su cartoncini. Ben presto, tuttavia, estese il proprio campo d’azione alla proiezione davanti al pubblico di film girati con la macchina da presa Biograph, e nel 1897 sbarcò in Europa, aprendo filiali in Gran Bretagna (British Mutoscope and Biograph Syndicate), Paesi Bassi

*“Amid the welter of projectors with extravagant names that competed for the public’s attention in the very first years of cinema, the Biograph had established itself as a product above the others, with a sharper, steadier, and far larger screen image than any of its competitors, a true source of wonder in all who saw it. The key to this success was the unperforated film of approximately 70mm width that the Biograph projector used, coupled with its choice of international subjects, and a policy of select and classy presentation, with the company controlling all exhibitions that used this unique system.”*

*Two decades later, these lines by Luke McKernan from the 2000 Pordenone Silent Film Festival catalogue for “The Wonders of the Biograph” remain relevant when discussing the new compilation The Brilliant Biograph, funded by the European Commission’s “European Tribute to Film Heritage” programme, which has enabled the high-quality digitization of 50 selected films from the collections of Eye and the British Film Institute.*

*The American Mutoscope Company, founded in 1896, at first primarily intended to concentrate on making flip-card viewing cabinets for individual use. However, it soon expanded its scope to the public projection of films taken with the Biograph camera, and expanded into Europe in 1897, with branches in Great Britain (British Mutoscope and Biograph Syndicate), the Netherlands*



*The Boulevard of Scheveningen, 1898. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)*

(Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij), Germania (Deutsche Mutoskop und Biograph) e Francia (Biograph and Mutoscope Company for France). *The Brilliant Biograph* ci mostra alcune delle migliori di queste produzioni europee e si articola in cinque capitoli tematicamente organizzati che ci permettono di viaggiare attraverso l'Europa (nello spazio e nel tempo) e che sono tra loro collegati da treni in corsa. La selezione non aspira

(Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij), Germany (Deutsche Mutoskop und Biograph), and France (Biograph and Mutoscope Company for France). *The Brilliant Biograph* is a showcase for some of the highlights of these European productions. The compilation is divided into five thematically arranged chapters, providing a tour of Europe (both in space and time) held together by train rides. The selection is not based on historical or geographical





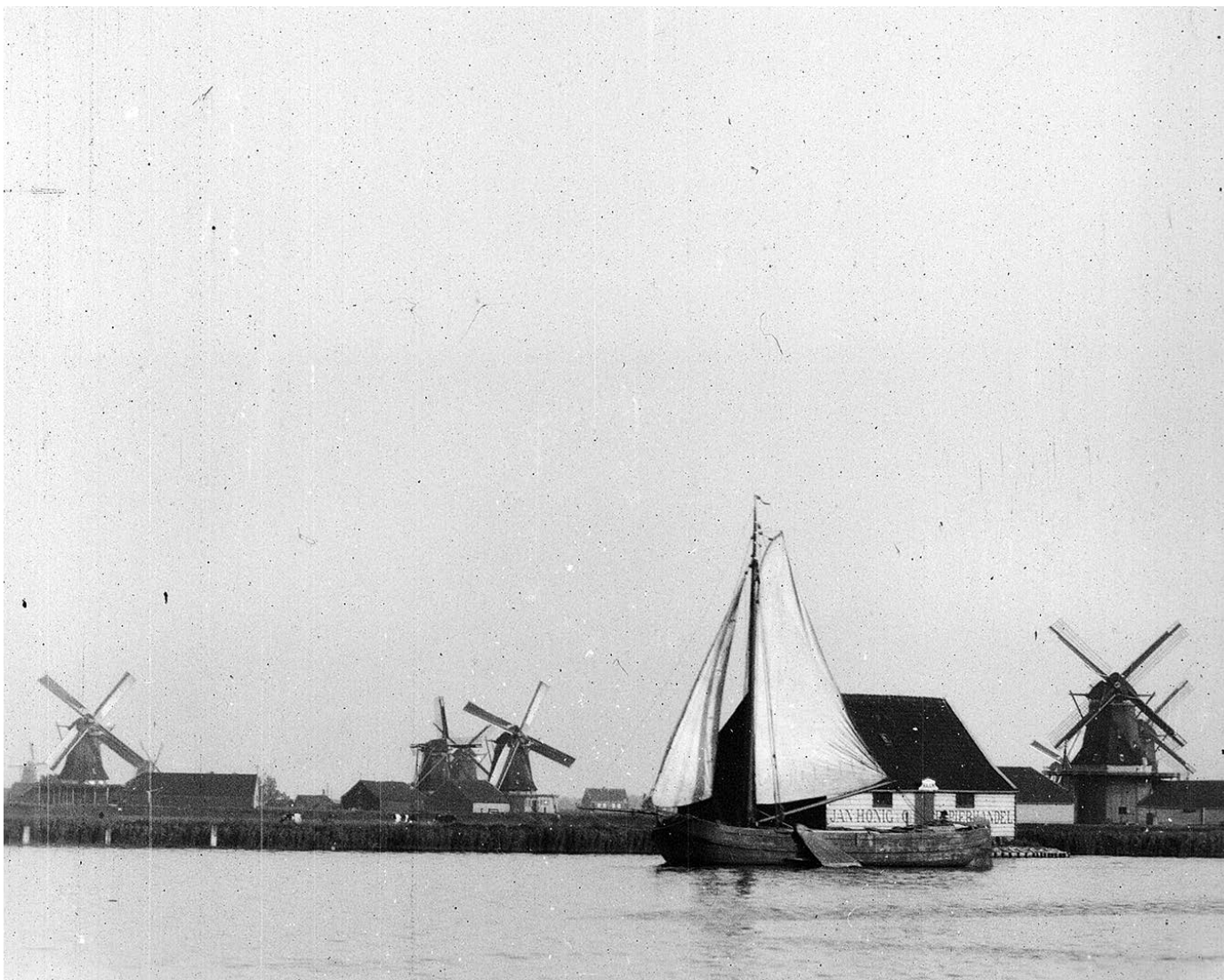
Place de la Concorde, 1897. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

all'attendibilità storica o geografica; i film formano piuttosto un collage astratto, che evoca vari tra i principali aspetti della vita al volger del secolo, come l'urbanizzazione, gli svaghi, il turismo, le innovazioni tecnologiche, gli spettacoli di vaudeville.

La collezione Mutoscope and Biograph comprende i film più vecchi conservati all'Eye Filmmuseum. Comprende oltre 200 film su pellicola originale a 68mm, girati fra il 1897 e il 1902. Si tratta della più grande

*accuracy. Instead, the films are put together in an abstract collage to evoke various prominent aspects of turn-of-the-century life, such as urbanization, recreation, tourism, technological innovation, and vaudeville theatre/performances.*

*The Mutoscope and Biograph Collection contains the oldest films held at Eye Filmmuseum. It includes over 200 films on the original 68mm stock, shot between 1897 and 1902. This constitutes the*



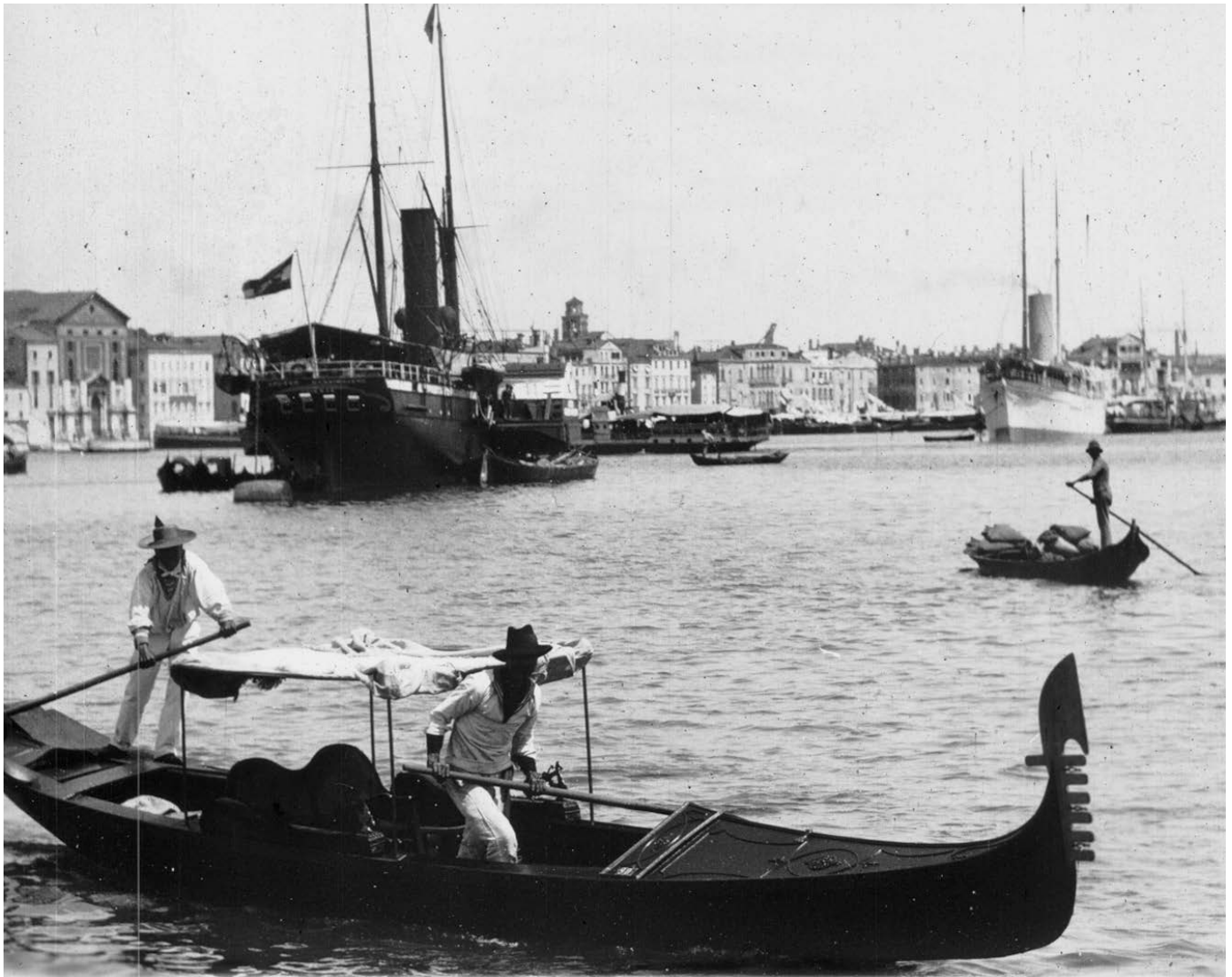
[Mills from the Zaanstreek (Mulini a vento nella regione dello Zaan)], 1898? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

collezione di film Mutoscope and Biograph a 68mm oggi esistente al mondo; gli unici altri fondi si trovano a Londra presso il British Film Institute e al Museum of Modern Art di New York.

Alle Giornate del 2000 fu presentata una selezione di Mutoscope and Biograph curata da Nico de Klerk. All'epoca i film vennero preservati in fotochimico, con la pellicola 68mm ridotta a 35mm per consentire una normale proiezione. Oggi però gli sviluppi della

*largest existing collection of 68mm Mutoscope and Biograph films surviving in the world; the only other holdings are at the British Film Institute in London and The Museum of Modern Art in New York.*

*During the Giornate's 2000 edition, the festival screened a number of Mutoscope and Biograph compilation programs put together by Nico de Klerk. At the time, the films were preserved photochemically*



[Venice, Harbour Scene with Gondolas (Venezia: veduta del porto con gondole)], 1898. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

tecnologia digitale ci permettono di tornare al materiale 68mm e duplicarlo digitalmente senza ridurlo fisicamente. Il restauro digitale rappresenta il metodo migliore per risolvere i problemi della mancanza di perforazioni nel sistema originale e del logorio provocato dal formato oggi fuori standard; tuttavia alcuni segni non sono stati eliminati poiché sono una caratteristica propria di questa tecnologia. Combinando possibilità di lavorare con file di big data e di

*by downsizing the 68mm stock to 35mm to allow regular projection. However, developments in digital technology today allow us to go back to the 68mm material and copy it digitally without physically downsizing it. The original system's lack of perforations and the wear and tear resulting from the now non-standard format can also be better addressed with digital restoration, although some marks have been left unremoved since they are inherent to this technology.*



*Een Kinderfeest op 't Eiland Marken* (Festa di bambini sull'isola di Marken), 1899. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

proiettarli, *The Brilliant Biograph* cerca di riprodurre la grandiosità e lo splendore dei film Mutoscope and Biograph originali grazie alla digitalizzazione in 8K e alla proiezione di DCP 4K.

L'accompagnamento musicale di questi film brevissimi e tra loro non correlati, diversi per ritmo e contenuto, rappresenterebbe una sfida davvero ardua per qualsiasi musicista che tenti di improvvisare. È stata pertanto commissionata una partitura specifica per

*Combined with the ability to work with and to project big data files, The Brilliant Biograph is an attempt to reproduce the grandeur and brilliance of the original Mutoscope and Biograph films through 8K digitization and 4K DCP projection.*

*The musical accompaniment for these very short and unrelated films of varying content and rhythm would present a big challenge to any improvising musician. Hence, a special piano score was*



*Les Parisiennes*, 1897. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

pianoforte, composta e registrata da Daan van den Hurk. Questa musica mantiene l'unità della compilation e fluisce lungo la sua struttura, ma esalta anche il valore intrinseco di ogni singolo film.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

*commissioned, composed and recorded by Daan van den Hurk. His score holds the compilation together, flowing along its structure while also recognizing the intrinsic value of each individual film.*

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI



Venice, *Feeding the Pigeons in St. Mark's Square*, 1898. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

In questo film, girato a Venezia nel maggio-giugno del 1898, W.K.L. Dickson fa una rara apparizione davanti all'obiettivo. La signora e la bambina che lo accompagnano non sono state identificate, ma si presume siano due sue parenti. Dickson era sposato ma non aveva figli. / *Filmed in May-June 1898, with W.K.L. Dickson making a rare appearance in his own film. The woman and the young girl are unidentified, but it is assumed they are related to Dickson. He was married but had no children.* (Paul C. Spehr, *Griffithiana* 66/70, 2000, p. 29)

Case di produzione / *Production companies*: Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij (NL); British Mutoscope and Biograph Syndicate (GB); Deutsche Mutoskop und Biograph (DE); American Mutoscope Company (US); Biograph and Mutoscope Company for France (FR).

Desideriamo rendere omaggio per il loro importante contributo a William Kennedy-Laurie Dickson, Eugène Lauste, Emile Lauste, James Welch, Daniel Louis Uyttenboogaart e a tutti gli ignoti operatori e produttori che hanno lavorato per la Mutoscope & Biograph. / *We wish to acknowledge the contributions of William Kennedy-Laurie Dickson, Eugène Lauste, Emile Lauste, James Welch, Daniel Louis Uyttenboogaart, and all the unknown camera operators and producers who worked for Mutoscope & Biograph.*

Suddivisa in 5 parti, la compilation contiene i titoli qui di seguito elencati in ordine di apparizione. I titoli in alto basso sono quelli che compaiono nei credits finali della compilation e sono seguiti dal titolo originale in tutto alto neretto con paese d'origine e anno. I film multipli sono raggruppati con l'indicazione 2 film, 3 film. / *Compilation in 5 sections, featuring the following films (in order of appearance). The onscreen title of the film in the compilation is in upper and lower case, followed by an equal sign (=) denoting the original film title(s) in boldface capital letters, with country and year. Note that sometimes there are multiple films grouped under a compilation film title (e.g., = 2 films:).*

The Irish Mail, UK, 1898 = **IRISH MAIL – L. & N.W. RAILWAY – TAKING UP WATER AT FULL SPEED** (GB 1898)

### **I. Daily Life** [Vita quotidiana]

Recreation in Scheveningen, NL 1898 = 2 films: **THE BOULEVARD OF SCHEVENINGEN** (GB 1898) / **BATH SCENE – HOLLAND** (GB 1898)

Countryside near Amsterdam, 1898 = **[DOG PULLS CART IN FRONT OF MILL / HONDENKARREN]** (GB/NL, 1898?)

Hungarian family, 1897 = **HOME LIFE OF A HUNGARIAN FAMILY** (GB 1897)

Pleasure in Berlin, 1899 = 2 films: **[FUN ON A SANDHILL]** (DE 1899?) / **IN A GERMAN BATH** (DE 1899)

Public transport in Amsterdam, 1899 = **EEN TRAMBESTORMING OP ZONDAG OP DEN DAM** [Tram presi d'assalto al Dam / Storming the Tram at the Dam] (NL 1899)

Funeral procession in Rome, 1898 = **FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA** (GB 1898)

Flower Parade in Haarlem, NL 1899 = **BLOEMENCORSO TE HAARLEM OP 4 JUNI 1899** [Parata floreale a Harlem, 4 giugno 1899 / Flower Parade in Haarlem 4 June 1899] (NL 1899)

Capuchin monks in Vatican City, 1898 = **PROCESSION OF CAPUCHIN MONKS, ROME** (GB 1898)

The vegetable market in Venice, 1898 = **PANORAMA OF THE GRAND CANAL, VENICE, PASSING THE VEGETABLE MARKET** (GB 1898)

Inventor William Kennedy-Laurie Dickson feeding pigeons in Venice, 1898 = **VENICE, FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE** (GB 1898)

Audience leaving Circus Carré after the Biograph show in Amsterdam, 1899 = **NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II** [Dopo lo spettacolo per bambini del Circo Carré, 13 settembre, II / After the Children's Show at the Circus O. Carré 13 Sept. II] (NL 1899)

From Monte Carlo to Monaco, 1899 = **FROM MONTE CARLO TO MONACO** (US 1899)

### **II. Riding the Waves** [Cavalcando le onde]

Malta, 1901 = **PANORAMA OF GRAND HARBOUR, MALTA, SHOWING BATTLESHIPS, ETC.** (GB 1901)

Scheveningen, NL 1898 = **DUTCH FISHING BOATS** (GB 1898)

Muiden, NL 1900 = **[DUTCH FISHING FLEET / FISHING FLEET REVIEW AT MUIDEN / VISSERIJVLOOTREVUE BIJ MUIDEN]** (GB/NL, 1900?)

Southampton, UK 1898 = **FROM WAR TO PEACE – FIRST DEPARTURE OF SS 'ST. LOUIS' FROM SOUTHAMPTON** (GB 1898)

The river Zaan, NL 1898 = **[MILLS FROM THE ZAA NSTREEK / MOLENS VAN DE ZAA NSTREEK]** (GB/NL, 1898?)

Naval exercise, UK 1899 = **'MAN OVERBOARD!'** (GB 1899)

Portsmouth, UK 1899 = **AWAY ALOFT** (GB 1898)

Warships, UK + DE 1900 = 3 films: **WARSHIPS AT SUNSET** (GB 1900) / **FOUR WARSHIPS IN ROUGH SEAS** (GB 1900?) / **BATTLESHIP 'ODIN' WITH ALL HER GUNS IN ACTION** (DE 1900)

Conway Castle, North Wales, UK 1898 = **CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY** (GB 1898) (colorato a mano/hand-coloured)

### III. Greetings from... [Saluti da...]

Paris. Place de la Concorde, 1897 = **PLACE DE LA CONCORDE** (GB 1897)

Berlin. Altes Museum, Unter den Linden and Friedrichstrasse, 1897 and 1899 = 2 films: **CHANGING GUARD (BERLIN)** (GB 1897) / **IN THE FRIEDRICHSTRASSE** (DE 1899?)

London, 1899 = **LONDON FIRE BRIGADE, ALARM** (GB 1899)

Southampton High Street, 1900 = **TRAM JOURNEY THROUGH SOUTHAMPTON** (GB 1900)

Amsterdam: Central Station and Prinsengracht, 1898 and 1899] = 2 films: **CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM** (GB 1898) / **PRINSENGRACHT** (NL 1899)

Venice. Grand Canal and Ponte dei Sospiri, 1898 = 3 films: **THE GRAND CANAL, VENICE** (GB 1898) / **[VENICE, HARBOUR SCENE WITH GONDOLAS / VENETIË – HAVENGEZICHT MET GONDELS]** (GB 1898) / **[THE BRIDGE OF SIGHS, VENICE / BRUG DER ZUCHTEN]** (GB 1898)

Maidenhead junction, UK 1898 = **[MAIDENHEAD JUNCTION]** (GB 1898?)

### IV. Moving Forward [Si va avanti]

Captain Deasy promoting Martini cars, Switzerland 1903 = 2 films: **CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, ASCENT** (DE 1903) / **CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, DESCENT** (DE 1903)

Launch of the 'Oceanic', the largest vessel ever floated, Belfast, 1899 = **LAUNCH OF THE 'OCEANIC'** (GB 1899)

Iron foundry workers, Newcastle, 1899 = **TAPPING A BLAST FURNACE – NEWCASTLE** (GB 1899)

The Marvin electric drill, 1898 = **A BLAST AT THE SOLVAY QUARRIES** (US 1898)

Sir Hiram Maxim demonstrating his guns, 1897 = 2 films: **HIRAM MAXIM AND HIS QUICK-FIRING GUN** (GB 1897) / **FIRING THE MAXIM GUN** (GB 1897)

Advertisement for Rudge-Whitworth bicycles, 1902 = **RUDGE-WHITWORTH – BRITAIN'S BEST BICYCLE** (GB 1902)

Windsor Castle, UK 1899 = **PANORAMIC VIEW OF WINDSOR CASTLE** (GB 1899)

### V. Body in Movement [Corpi in movimento]

Agoust family of jugglers, 1898 = **AGOUST FAMILY OF JUGGLERS** (GB 1898)

Upside down boxers, 1899 = **UPSIDE DOWN BOXERS** (GB 1899)

Orphan girls in Amsterdam, 1899 = **DE WEESHUIS-QUAESTIE (Amsterdamsche burgerweesjes in groot ornaat)** [La questione dell'orfanotrofia (Le orfane di Amsterdam vestite a festa); The Orphanage Question / Amsterdam civic orphans in full finery] (NL 1899)

French military school exercise, 1897 = **PASSAGE DES PORTIQUES (ÉCOLE DE GYMNASTIQUE DE JOINVILLE)** (GB 1897)

Catching the ferry in Amsterdam, 1899 = **NAAR 'T TOLHUIS** [Verso il "Tolhuis" / To the "Tolhuis"] (NL 1899)

The island of Marken, NL 1899 = **EEN KINDERFEEST OP 'T EILAND MARKEN** [Festa di bambini sull'isola di Marken / A Children's Party on the Island of Marken] (NL 1899)

Roma camp, 1897 = **A CAMP OF ZINGAREE GYPSIES** (GB 1897)

The Tarantella, 1898 = **THE TARANTELLA, AN ITALIAN DANCE** (GB 1898)

At the ancient forum of Pompeii, 1898 = **NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII** (GB 1898)

'Les Parisiennes', 1897 = **LES PARISIENNES** (US 1897) (colorato a mano/hand-coloured)

Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to:* Maria-Silvia Gatta, Sara Gayarre-Lete, Jagoda Komusinska, Irina Sofletea (European Commission); Robin Baker, Bryony Dixon, Angela Doane, Nicola Gallani, Fiona Grimes, Annabelle Shaw, Kieron Webb (BFI National Archive); Peter Delpout, Paul Enkelaar, Maya Rasker, Pieter Rim de Kroon.







## ČESKÉ HRADY A ZÁMKY

**ČESKÉ HRADY A ZÁMKY (Böhm. Burgen u. Schlösser)** [Castelli e palazzi cechi / Czech Castles and Palaces] (CS 1916)

REGIA/DIR, SCEN: Karel Hašler. PHOTOG: Josef Brabec. CAST: Karel Hašler (se stesso/himself), Anna Steimarová (la fidanzata/his sweetheart), Bedřich Vrbský (proprietario imbarcazione/boat owner). COPIA/COPY: streaming digital file, 7'25" (da/from 35mm, 201 m.); did./titles: CZE, GER. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Il travelogue è un genere estremamente adattabile che incoraggia usi ibridi, come abbiamo visto nell'edizione di quest'anno con *Un voyage au Caire*, cortometraggio che sta a metà fra travelogue e film sulla moda, e *Tiedmanns Naturfilm: Over Besseggen på Motorcykkel*, incrocio fra travelogue e filmato pubblicitario. *České hrady a zámky* inizia come un travelogue tra i pittoreschi castelli cechi e si trasforma poi in comico film di inseguimenti, che a sua volta rappresenta il prologo di una commedia interpretata dall'attore-regista Karel Hašler. È un'idea di squisita originalità: quando gli spettatori arrivavano al Théâtre Variété di Praga per ammirarlo nella commedia *Pán bez kvartýru* (il titolo ceco di *Der Herr ohne Wohnung*, scritta da Bela Jenbach e Rudolf Österreicher), erano accolti da manifesti in cui si leggeva che Hašler sarebbe arrivato in ritardo, ma un film avrebbe intrattenuto il pubblico fino al suo arrivo. Compariva allora uno schermo e si proiettava *České hrady a zámky*.

Il film si apre con un montaggio di inquadrature di tre famosi castelli cechi, Bezděz, Točnick e Karlštejn. Hašler e la sua fidanzata stanno visitando quest'ultimo, un imponente maniero medievale rimaneggiato in stile neogotico alla fine del diciannovesimo secolo. Dopo aver ammirato le colline e i bastioni, la coppia si reca in un caffè, dove Hašler è riconosciuto da un avventore che, dal tavolo vicino, gli mostra un giornale in cui è scritto a chiare lettere che egli dovrebbe esibirsi a teatro quello stesso giorno. Comprendendo di essere in forte ritardo, Hašler balza in piedi e si avventa su tutti i mezzi di trasporto disponibili per coprire in tempo i 30 chilometri che lo separano dalla meta. Nella sequenza finale lo vediamo mentre, in cappello a cilindro

*The travelogue is an eminently adaptable genre that invites hybrid uses, as we've seen in this edition with the travelogue-fashion short Un voyage au Caire and the travelogue-commercial Tiedemanns Naturfilm: Over Besseggen på Motorcykkel. With České hrady a zámky, what starts as a travelogue among picturesque Czech castles develops into a comic chase film, which in turn becomes a prologue for a play starring the actor-director Karel Hašler. It's a deliciously inventive concept: when audiences arrived at the Théâtre Variété in Prague to see him in the play Pán bez kvartýru (the Czech title for Der Herr ohne Wohnung, by Bela Jenbach and Rudolf Österreicher), they found posters alerting them that Hašler had to postpone his appearance, but a film would act as a stopgap until his arrival. A screen was revealed, and then České hrady a zámky was projected.*

*It opens with a montage of three famed Czech castles, Bezděz, Točnick, and Karlštejn. Hašler and his sweetheart are visiting the latter, an imposing medieval castle given the neo-Gothic treatment in the late 19th century. After enjoying the hills and ramparts they go to a café, where Hašler is recognized by a man at the neighboring table who shows him a newspaper advertisement clearly stating that the actor is scheduled to perform at the theater that very day. Realizing he's extremely late, Hašler jumps up and grabs any means of transportation possible to cover the 30 kilometers in time. The final shot sees*



České hrady a zámky, 1916: Karel Hašler, Anna Steimarová. Nel tondo della pagina precedente, il castello di Karlštejn. / Previous page: Karlštejn castle. (Národní filmový archiv, Praha)



e abito da sera, si cala con una fune dal tetto del Variété (chiamato oggi Hudební divadlo Karlín) per entrare nell'edificio: a questo punto il vero Hašler irrompeva da dietro lo schermo e la rappresentazione teatrale iniziava. L'acrobatico stratagemma, minuziosamente descritto nell'articolo "Karl Hašler im Theater Variété," *Prager Tagblatt*, 17 settembre 1916, fece sensazione.

Hašler (1879-1941), uno dei più prestigiosi interpreti cechi dell'epoca, era famoso come cantante e compositore di cabaret, ma anche come attore, scrittore e regista. Esordì nel cinema muto, ma la sua carriera conobbe un salto di qualità negli anni Trenta, con una fitta serie di apprezzatissimi musical, per i quali compose anche molte canzoni. I suoi testi patriottici destarono l'ira degli occupanti nazisti, soprattutto quando adattò in senso antitedesco le parole di "Ta naše písnička česká" ("Questa nostra canzone ceca") dal film *Písničkář* (1932). I tiranni non gradirono, e Hašler venne deportato nel campo di concentramento di Mauthausen, dove fu assassinato. Egli è ancor oggi un'importante figura della cultura popolare ceca, e ha dato il proprio nome anche a una popolare caramella alle erbe, la Hašlerka; nel 2008 Marek Jícha e Josef Lustig hanno girato un documentario su Thomas, il figlio illegittimo di Karel, descrivendone i tentativi di comprendere l'eredità lasciata dal padre: *Písničkář, který nezemřel* (*L'immortale menestrello di Praga*).

Fino a oggi il film veniva datato al 1914, ma la scoperta di un articolo del *Prager Tagblatt*, che illustra dettagliatamente le circostanze in cui veniva proiettato, ha permesso ai ricercatori di individuare la pagina di giornale manipolata, che appare in primo piano (*Národní listy*, 11 settembre 1916); ciò consente di datare il film, in via definitiva, al settembre 1916. – JAY WEISSBERG

him in top hat and tails climbing down a rope from the roof of the Variété (today called the Hudební divadlo Karlín) and into the building, at which point the real Hašler would have burst out from behind the screen and the play would begin. The stunt, fully reported in "Karl Hašler im Theater Variété," *Prager Tagblatt*, 17.09.1916, was a sensation.

Karel Hašler (1879-1941) was one of the most celebrated Czech performers of the era, known as a cabaret singer and songwriter as well as an actor, writer, and director. His film career began in the silent era, but picked up steam in the 1930s with a spate of much-loved musicals for which he also composed many of the songs. His patriotic lyrics ultimately ran afoul of the Nazi occupiers, especially after he adapted anti-German words to "Ta naše písnička česká" ("That Czech Song of Ours") from the 1932 film *Písničkář*. The overlords were not amused, and Hašler was sent to Mauthausen concentration camp, where he was murdered. Still a major figure in Czech popular culture today, Hašler gave his name to a popular herbal boiled sweet, the Hašlerka, and in 2008 a documentary was made about his illegitimate son Thomas's quest to understand his father's legacy, *Písničkář, který nezemřel* (The Immortal Balladeer of Prague), directed by Marek Jícha and Josef Lustig.

Until now, the film has been dated to 1914, but the discovery of the article from the *Prager Tagblatt* detailing the way it was screened enabled researchers to locate the doctored newspaper page, seen in close-up (*Národní listy*, 11.9.1916); this allows us to definitively date the film to September 1916. – JAY WEISSBERG



## GUOFENG

### **GUOFENG** [Costumi nazionali / National Customs] (CN 1935)

REGIA/DIR, SCEN: Lo Ming Yau/Luo Mingyou, Chu Shek-lin/Zhu Shilin. PHOTOG: Hong Weilie. EXEC. PROD: Lay Min Wei/Li Minwei (M. W. Ray). SCG/DES: Zhang Hanchen. PROD. MGR: Xing Shaomei. CAST: Lily Yuen/Ruan Lingyu (*Zhang Lan*), Li Lili (*Zhang Tao*), Lin Chuchu/Cho-cho Lam (*Zhang Jie*), Djen Jon Lee/Zheng Junli (*Chen Zuo*). PROD: United Photoplay Service (Lianhua Film Company), Shanghai. PREMIÈRE: 05.1935 (Shanghai). COPIA/COPY: streaming digital file, 104' (da/from 35mm, 2881 m., 24 fps); did./titles: CHI. FONTE/SOURCE: China Film Archive, Beijing.

*Guofeng* (Costumi nazionali), prodotto dalla United Photoplay Service (UPS, nota anche con la denominazione di Lianhua Film Company), è l'ultima interpretazione della leggendaria Lily Yuen (Ruan Lingyu, 1910-1935) che si tolse la vita all'inizio di marzo del 1935, circa due mesi prima dell'uscita del film a Shanghai.

Dal 1926 al 1928 il Kuomintang (KMT o Partito Nazionalista) condusse la Spedizione del Nord nel tentativo di spezzare il dominio dei signori della guerra e unificare le regioni costiere della Cina orientale. Sotto la guida di Chiang Kai-shek (1887-1975) i quadri del partito avviarono il movimento Nuova Vita, teso a promuovere quattro valori nazionali mutuati dal confucianesimo e dal protestantesimo evangelico: (1) *li*, trattarsi reciprocamente secondo le norme di cortesia dei riti sociali; (2) *yi*, assolvere le proprie responsabilità sociali e politiche e rispettare il proprio ruolo nella gerarchia sociale; (3) *lian*, praticare la frugalità; (4) *chi*, nutrire un consapevole senso del pudore. Nel 1930, sotto la diretta guida di un ente italiano come il LUCE – L'Unione Cinematografica Educativa, il KMT finanziò la fusione di quattro case cinematografiche di Shanghai per costituire l'UPS e sfruttare così il cinema come strumento educativo.

*Guofeng* narra la vicenda di due sorelle provenienti dalla campagna, Zhang Lan (Yuen) e Zhang Tao (Li), che terminate le scuole superiori seguono percorsi diversi. Lan sacrifica l'amore e ottiene una borsa di studio per frequentare l'università a Shanghai, ove si attiene ai quattro

*Guofeng* (National Customs), produced by the United Photoplay Service (UPS, also known as the Lianhua Film Company), marks the last performance of the legendary Lily Yuen (Ruan Lingyu, 1910–35) before she committed suicide in early March 1935, approximately two months before the film's release in Shanghai.

From 1926 to 1928, the Kuomintang (KMT or Nationalist Party) launched the Northern Expedition in an attempt to eliminate the ruling warlords and unify China's eastern seaboard. Under the leadership of Chiang Kai-shek (1887–1975), the party cadres instigated the New Life Movement. The movement promoted four national values that were appropriated from Confucianism and evangelical Protestantism: (1) *li*, treat one another according to courteous social rites; (2) *yi*, observe one's sociopolitical responsibilities and one's place in the social hierarchy; (3) *lian*, practice frugality; and (4) *chi*, know one's sense of shame. In 1930, under the direct guidance of L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) from Italy, the KMT financed the merger of four Shanghai film companies into UPS in order to instrumentalize the cinema as an educational machine.

*National Customs* is about two sisters from the countryside, Zhang Lan (Yuen) and Zhang Tao (Li), who follow different paths after they graduate from high school. Lan sacrifices her romance and receives a scholarship to attend college in Shanghai, where she practices the

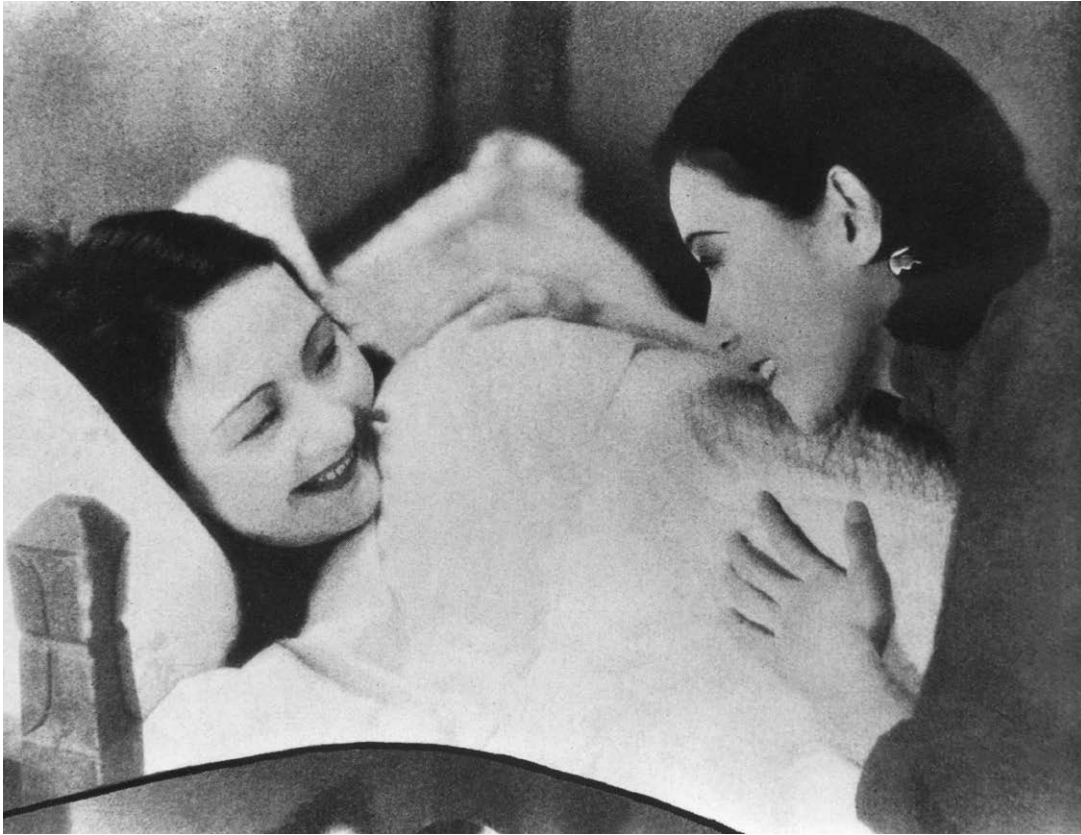


*Guofeng*, 1935: Zheng Junli, Ruan Lingyu. (China Film Archive)

principi del Movimento Nuova Vita e diventa una perfetta attivista nazionalista. Tao sposa invece il fidanzato mancato di Lan e frequenta l'università grazie al sudato stipendio di insegnante di lui; ama la vita sociale e infine divorzia dal marito, spinta dal desiderio di piaceri materiali. Il contesto ideologico del film ci può lasciare disorientati, se non teniamo presenti le condizioni storiche della Cina negli anni Trenta. Le invasioni giapponesi in Manciuria (18 settembre 1931) e a Shanghai (28 gennaio 1932), spinsero i cineasti ad abbracciare il socialismo (aderendo al partito comunista cinese o PCC) oppure il nazionalismo (nelle file del KMT). Nonostante le posizioni polarizzate, entrambi i partiti propugnavano (1) l'antimperialismo; (2) l'anticapitalismo (nelle aree urbane della Cina il capitalismo era arrivato a braccetto col colonialismo); e (3) l'antifeudalesimo (drenando dalle zone rurali cospicue risorse naturali e umane, le imprese europee ed americane favorivano lo sviluppo nelle campagne di una struttura economica di tipo feudale distruggendo l'economia rurale cinese). Pertanto, nell'immaginazione

*four principles of the New Life Movement. She eventually becomes a model nationalist activist. Meanwhile, Tao marries the man who would have been Lan's fiancé and attends college with his hard-earned teaching salary. Tao becomes a socialite and eventually divorces her husband in pursuit of material pleasure.*

*The ideological context of this film can be confusing unless we understand China's historical conditions in the 1930s. The Japanese invasions of Manchuria and Shanghai, on 18 September 1931 and 28 January 1932, encouraged filmmakers to turn either to socialism (under the Chinese Communist Party or CCP) or nationalism (under the KMT). In spite of their polarized positions, both parties advocated (1) anti-imperialism; (2) anti-capitalism (as capitalism arrived hand-in-hand with colonialism in urban China); and (3) anti-feudalism (as Euro-American enterprises required a large amount of natural resources and labourers from the rural areas, they facilitated the rise of a near-feudalistic economic structure in the*



*Guofeng*, 1935: Li Lili, Ruan Lingyu. (China Film Archive)

popolare come tra i cineasti, i valori del socialismo e del nazionalismo si intrecciavano spesso all'insegna di "un'arte, una letteratura e un cinema di difesa nazionale".

Il cineasta socialista giapponese Akira Iwasaki (1903-81), che visitò Shanghai nel 1935, notò un forte incremento di film favorevoli al KMT realizzati nel biennio 1934-35, in parte anche a causa dell'irrigidirsi del sistema di censura introdotto dal partito. A suo avviso, *Guofeng* era un efficace esempio dei film promossi dal Movimento Nuova Vita per sostenere posizioni rigidamente ostili alla modernità. Anche lo studioso Xiao Zhiwei scorge nel film una intransigente condanna della bellezza femminile urbana quale simbolo di corruzione coloniale e capitalistica e di reificazione sessuale: una situazione che può trovare riscatto solo con le donne che ritornano in campagna e contribuiscono alla ricostruzione dell'economia rurale.

Tuttavia, come sostiene lo studioso Evans Chan, *Guofeng* non si può ridurre a un manuale di propaganda del KMT. Il regista Chu Shek-lin

*countryside and a bankruptcy of China's rural economy). Hence, in popular imagination and among filmmakers, socialist and nationalist values were often conflated under the banner of "national defense art, literature, and cinema."*

*Japanese socialist filmmaker Akira Iwasaki (1903-81), who visited Shanghai in 1935, observed that there was a sharp increase of pro-KMT films being made in 1934-35, partly because of the party's tightening censorship system. He argued that National Customs exemplifies the type of New Life Movement film that demonstrates a hardline anti-modernity stance. Scholar Xiao Zhiwei has also pointed out that the film unapologetically condemns urban female beauty as a sign of colonial-capitalist corruption and sexual objectification, which can only be redeemed by these women's return to the countryside and assuming their agency in the reconstruction of the rural economy.*

*Nonetheless, as scholar Evans Chan suggests, National Customs*

(Zhu Shilin, 1899-1967) apparteneva a una generazione di artisti ancora affascinata dall'eleganza e dalla sensibilità estetica dei "vecchi" intellettuali. In *Guofeng* questa fascinazione è attestata non solo dalla raffinatezza delle scenografie, dei costumi e della messinscena, ma anche dalla mobilità della macchina da presa, che alterna quiete e movimento, e *spazializza* l'immagine filmica come un viaggio o un processo del divenire. Negli anni Ottanta Lam Nin-tung, studioso di cinema di Hong Kong, osservava che le inquadrature di Chu sono paragonabili a un dipinto su rotolo dell'epoca delle Sei Dinastie (220/222-589 d.C.). La disposizione delle figure umane e degli oggetti nell'inquadratura è pensata strategicamente per aiutare gli spettatori ad allacciare con essi un rapporto *affettivo*. Chu ama anche usare piante, finestre dal delicato profilo o mobili per ostruire parzialmente la visione o indirizzare lo sguardo, attirando così l'attenzione degli spettatori verso il centro dell'inquadratura. Questo modo di inquadrare invita gli spettatori ad aprire la propria mente al rapporto tra i personaggi e il più vasto mondo fuori campo (la famiglia, la società e perfino la nazione) che rimane al di fuori dello schermo.

Chan osserva pure che Chu condivide il concetto nietzschiano di "transvalutazione" – una completa reinterpretazione di tutti i valori esistenziali e morali. Per lui, rapporti improntati a benevolenza, compassione, empatia, equanimità sono possibili solo quando tutti i personaggi raggiungono parità di condizioni sul piano esistenziale. Secondo Chan, i messaggi rigidamente antimoderni del film – resi soprattutto attraverso il corpo femminile e il modo in cui esso viene sessualizzato – si devono interpretare come un tentativo di spogliare tutti i personaggi delle differenze di genere, dei ruoli sociali obbligati e dei doveri istituzionali (come il matrimonio eterosessuale) per iniziare a gettare le basi di una qualche forma di comprensione reciproca.

Il concetto di transvalutazione era apprezzato da Lily Yuen, l'attrice cinese più contesa dell'epoca. Nel 1933 ella ruppe troncò la relazione che aveva da tempo con Chang Ta-min (Zhang Damin), il quale la querelò, chiedendo un risarcimento finanziario. In quel periodo, il suo legame sentimentale con il mercante di tè Tang Chi-shan (Tang Jishan, 1896-1967) era già finito sui tabloid. Chu, come molti altri registi che la diressero, fece in questo film un appropriato commento sulle pressioni da lei allora sopportate. Finì che l'attrice si uccise alle due del mattino dell'8 marzo 1935, ingerendo una dose eccessiva di barbiturici. Le sue ultime parole furono "ren yan ke wei" (i pettegolezzi sono una cosa davvero spaventosa). – VICTOR FAN

*cannot be reduced to a textbook of KMT propaganda. Director Chu Shek-lin (Zhu Shilin, 1899–1967) belonged to a generation of artists who were fascinated with the elegance and aesthetic sensibility of the "old" intellectuals. In National Customs, such fascination is illustrated not only by the film's exquisite set design, costumes, and staging, but also by its camerawork. In the film, the mobile camera alternates between stasis and movement, thus spatializing the film image as a journey or process of becoming. In the 1980s, Hong Kong film scholar Lam Nin-tung pointed out that Chu's framing is comparable to a scroll painting from the Six Dynasties era (220/222–589 A.D.). The assemblage of human figures and objects within the frame are strategically arranged so that they help spectators engage in an affective relationship with them. Chu also likes to use plants, delicately designed windows, or furniture to partially obstruct or direct the gaze, and draw spectators' attention to a frame's middle ground. Such framing entices spectators to open their minds to the relationship between the characters and the larger world (family, society, or even nation) offscreen.*

*Chan also points out that Chu believes in the Nietzschean notion of "transvaluation" – a thorough reevaluation of all existential and moral values. For him, benevolent, compassionate, empathetic, and equanimous relationships can only be achieved when all characters are gradually brought to an equalizing plane of existence. For Chan, the film's hardline anti-modernity messages – negotiated especially through the female body and the way it is sexualized – must be understood as an attempt to strip all characters of their gendered differences, prescribed social roles, and institutional obligations (such as heterosexual marriage) in order to begin establishing some form of mutual understanding.*

*Such a notion of transvaluation was attractive to Lily Yuen, who was the most sought-after Chinese actress of the time. In 1933, Yuen split with her longtime lover Chang Ta-min (Zhang Damin), who filed a lawsuit and demanded monetary reparation from her. At that time, her affair with tea merchant Tang Chi-shan (Tang Jishan, 1896–1967) was being featured in tabloid newspapers. Chu, like many other directors who worked with Yuen, made an apt commentary in this film on the pressure she faced during this period. Eventually, Yuen committed suicide at 2 a.m. on 8 March 1935, by an overdose of barbiturates. Her last words were "ren yan ke wei" (human speeches [or gossips] are [indeed] fearful). – VICTOR FAN*



*Guofeng*, 1935: Ruan Lingyu, Zheng Junli. (China Film Archive)



*Penrod and Sam*, 1923: Joe Butterworth (Sam Williams), Aggie Herring (Mrs. Bassett), Newton Hall (Georgie Bassett), Gladys Brockwell (Mrs. Schofield), Ben Alexander (Penrod Schofield). (Kevin Brownlow Collection)





## PENROD AND SAM

### **PENROD AND SAM (The Adventures of Penrod)** (US 1923)

REGIA/DIR: William Beaudine. SCEN, ADAPT: Hope Loring, Louis D. Lighton, libero adattamento dal romanzo/*freely adapted from the novel* Penrod and Sam (1916) di/by Booth Tarkington. PHOTOG: Ray June, Edward Ulman [Ullman]. MONT/ED: Edward M. McDermott. CAST: Ben Alexander (*Penrod Schofield*), Joe Butterworth (*Sam Williams*), Buddy Messinger (*Roddy Bitts*), Newton Hall (*Georgie Bassett*), Gertrude Messinger (*Marjorie Jones, la fidanzatina di Penrod/Penrod's sweetheart*), Joe McCray (*Verman*), Gene [Eugene] Jackson (*Herman*), Rockcliffe Fellowes (*Mr. Schofield*), Gladys Brockwell (*Mrs. Schofield*), Mary Philbin (*Margaret Schofield*), Gareth Hughes (*Robert Williams, il suo fidanzato/her sweetheart*), William V. Mong (*Roderick Maggsworth Bitts, Senior*), Bobby Gordon (*Maurice Levy*), Victor Potel (*Mr. Bassett*), Aggie Herring (*Mrs. Bassett*), Martha Mattox (*insegnante/schoolteacher*), Cameo (*Duke, il cane/Penrod's dog*). PROD, PRES: J. K. McDonald. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 18.06.1923. COPIA/COPY: streaming digital file, 84' (da/from 35mm, 6,275 ft., imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Preservazione effettuata da / Preserved by the Library of Congress.

*Penrod and Sam* è stato uno dei pezzi forti del seminario dell'anno scorso "Mostly Lost", dedicato ai film considerati perduti. E la reputazione di William Beaudine è sembrata crescere in maniera direttamente proporzionale al numero di straordinari film muti che sono stati scoperti. Sono uscite due documentate biografie e gli è stato perdonato il fatto di aver successivamente diretto film come *Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla*.

William Washington Beaudine arrivò alla Biograph di New York nel 1909, appena diciassettenne. "Quando cominciai, l'unico regista era Griffith. Facevo quello che nessun altro voleva fare. Il mio capo era Bobby Harron, che era l'attrezzista di Griffith, e io diventai l'assistente di Bobby."

Fresco di nozze, William fu licenziato quando, nel 1914, lo studio si trasferì. "Non sapevo a che santo votarmi, quando inaspettatamente Marshall Neilan mi telegrafò dalla West Coast, proponendomi di fargli da assistente." Neilan era un regista di grande talento, che sapeva improvvisare: da lui Beaudine imparò molto tanto che a 23

*Penrod and Sam* was a highlight of last year's "Mostly Lost" workshop. And William Beaudine's reputation seems to have risen in direct proportion to the outstanding silents that have been discovered. Two well-researched biographies have appeared, and the fact that he later made films like *Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla* has been forgiven.

William Washington Beaudine joined Biograph in New York in 1909, aged 17. "Griffith was the only director at the time I joined them. I did everything nobody else would do. Bobby Harron was my boss – he was Griffith's property boy and I worked up as Bobby's assistant."

Recently married, he was fired when the studio moved, in 1914. "I didn't know which way to turn when out of a clear sky, Marshall Neilan wired me from the Coast to come out to be his assistant." Neilan was a highly talented, improvising sort of director, and Beaudine learned a great deal. He was a director by the time he was 23, so quick and efficient that



Rothacker-Aller Laboratories, Inc.  
Hollywood, California

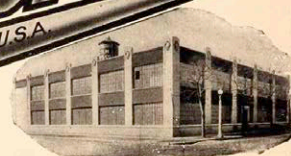


Ben Alexander  
in  
"Penrod and Sam"

J. K. McDonald presents  
"Penrod and Sam." Screen  
Adaptation by Hope Loring  
And Louis D. Lighton—  
Edited by Edw. McDermott—  
Photographed by Ray June  
And Edward Ulman. Titles  
Suggested by Mr. Tarkington.  
Directed by William Beaudine.  
*A First National Picture.*  
**Rothacker Prints and Service.**

**Rothacker's**  
FILM MFG. CO. CHICAGO, U.S.A.

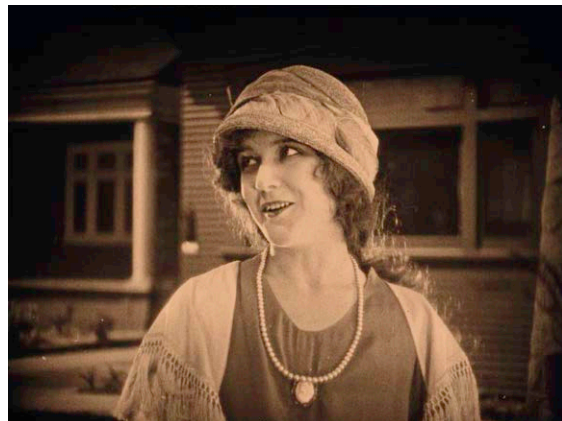
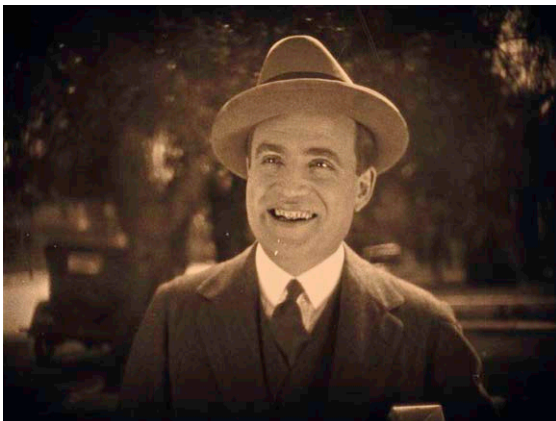
Look Better—  
Wear Longer!



Founded 1910  
by  
Watterson R. Rothacker



*Penrod and Sam*, 1923: Gene Jackson (Herman), Joe Butterworth (Sam), Ben Alexander (Penrod) e la sua "artiglieria pesante" / and his "heavy artillery". (Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)



*Penrod and Sam*, 1923: Joe McCray (Verman), Ben Alexander (Penrod) & Joe Butterworth (Sam), Buddy Messinger (Roddy Bitts), Gertrude Messinger (Marjorie Jones), Rockcliffe Fellowes (Mr. Schofield), Mary Philbin (Margaret Schofield).  
(Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)



*Penrod and Sam*, 1923: Gareth Hughes (Robert Williams), Ben Alexander (Penrod) & Cameo (Duke), il giuramento / "the rixual", Gene Jackson (Herman), ? (Mr. Williams) & Rockcliffe Fellowes (Mr. Schofield).  
(Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)

# PENROD and SAM

ILLUSTRATED  
WITH SCENES  
FROM THE  
PHOTOPLAY  
A FIRST NATIONAL  
PICTURE



BOOTH TARKINGTON  
*Author of "PENROD," etc.*

Il romanzo *Penrod and Sam* di Booth Tarkington in un'edizione illustrata con scene del film. / *Photoplay* edition, *Penrod and Sam*, New York, Grosset & Dunlap, 1923. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com.)

anni già dirigeva e per la sua rapidità ed efficienza era assai richiesto. Lavorò per quasi tutti i pionieristici studi di allora: Kalem, Universal, Keystone, Christie. Girò il suo primo lungometraggio per la Goldwyn nel 1922, e in seguito diresse Mary Pickford in *Little Annie Rooney* (La piccola Annie) del 1925 e *Sparrows* (Passerotti) del 1926.

Conobbi Beaudine nell'aprile del 1969. Quando, verso la fine di febbraio del 1970, David Shepard, archivist dell'American Film Institute, proiettò al Los Angeles County Museum un film muto della Paramount appena scoperto, *The Canadian* (1926; tit. it., *La terra dei sogni*), il regista rispose così alla standing ovation del pubblico entusiasta: "Non sapevo di essere tanto bravo. Adesso bisogna trovare *Penrod and Sam*." Beaudine non visse abbastanza a lungo per vederlo: morì il mese dopo. Quando la Paramount inviò all'AFI la copia del film, il nitrato imbibito 35mm era in condizioni così buone che si trovava ancora nelle bobine originali. Sia per me che per David Shepard fu una sorpresa riconoscere, nel ruolo di Penrod, Ben Alexander, che aveva cominciato la carriera da bambino in *Hearts of the World* di D. W. Griffith (1918) e che da adulto sarebbe stato il compagno di pattuglia di Jack Webb nella serie televisiva degli anni Cinquanta, *Dragnet*.

L'attore gallese Gareth Hughes era stato molto apprezzato come protagonista di *Sentimental Tommy* (1921), un film a basso costo di John S. Robertson in cui troviamo altri nomi importanti: Mary Philbin, scoperta da Stroheim e principale interprete femminile di *Merry-Go-Round* (Donne viennesi; 1923) e *The Phantom of the Opera* (Il fantasma dell'Opera; 1925); i due fratelli Messinger, veterani dei film Fine Arts e Fox Kiddies di Sidney e Chester Franklin; Rockcliffe Fellowes, protagonista di *Regeneration* (1915) di Raoul Walsh e di *The Signal Tower* (Il deviatore; 1924) di Clarence Brown.

*Penrod and Sam* è un piccolo film, ma pieno di fascino, con bambini straordinari. Penrod e Sam, amici inseparabili, fondano una società segreta, assicurandosi che Georgie Bassett e Roddy Bitts non ne facciano parte. Quando suo padre vende al signor Bitts il lotto vacante su cui i ragazzi giocano, Penrod si disperava perché lì è appena stato sepolto il suo cane. Nel momento in cui comprende la situazione, l'uomo riacquista il terreno e lo regala a Penrod.

Photoplay ne rimase estasiato: "Incantevole per la sua naturalezza, è uno studio fresco e divertente della turbolenta energia infantile. Non era facile sviluppare una sceneggiatura organica da una serie di avventure episodiche, ma gli autori di quest'adattamento sembrano essere riusciti a superare quasi ogni difficoltà. Non si cercano facili effetti, eppure in *Penrod and Sam* c'è un momento di grande commozione quando muore il cane del protagonista. È una scena genuinamente drammatica. Il regista William Beaudine narra tutte queste storie infantili con mano sicura, garbo ed empatia, coadiuvato da un cast impeccabile. È interessante notare che, tra i vari accorgimenti adottati per un maggior naturalismo, il trucco è stato completamente eliminato. Quasi un classico dello schermo."

La sceneggiatura è opera della coppia di coniugi Hope Loring e Louis Lighton, che avrebbero poi firmato il copione di *Wings* (Ali; 1927) di William Wellman.

he was soon in great demand. He worked for most of the pioneering studios – Kalem, Universal, Keystone, and Christie. He made his first feature for Goldwyn in 1922, and went on to direct Mary Pickford in *Little Annie Rooney* (1925) and *Sparrows* (1926).

I first met Beaudine in April 1969. When David Shepard, archivist at the American Film Institute, showed a newly discovered Paramount silent, *The Canadian* (1926), to an enthusiastic audience at the L.A. County Museum in late February 1970, Beaudine responded to a standing ovation: "I didn't know I was that damned good. Now find *Penrod and Sam*."

Beaudine did not live to see it; he died the following month. When Paramount sent their print to the AFI, the tinted 35mm nitrate was in such good shape it was still in its original reel bands. David Shepard and I were surprised to see Ben Alexander as Penrod; having started his career as a small child in D. W. Griffith's *Hearts of the World* (1918), he grew up to become Jack Webb's patrol partner in the 1950s TV series *Dragnet*.

Gareth Hughes, an actor from Wales, had been much praised as the star of John S. Robertson's *Sentimental Tommy* (1921), and there were other significant names in this inexpensive picture: Stroheim discovery Mary Philbin, leading lady of *Merry-Go-Round* (1923) and *The Phantom of the Opera* (1925); the two Messinger children, veterans of Sidney and Chester Franklin's *Fine Arts* and Fox "Kiddie" pictures; and Rockcliffe Fellowes, star of Raoul Walsh's *Regeneration* (1915) and Clarence Brown's *The Signal Tower* (1924).

The film is small-scale but full of charm, and the children are extraordinary. *Penrod and Sam*, inseparable pals, organize a secret society and ensure that Georgie Bassett and Roddy Bitts are not included. When the vacant lot on which the boys play is sold by Penrod's father to Mr. Bitts, Penrod is heartbroken, as his dog has just been buried there. When Penrod's father realizes this, he buys back the lot and presents it to Penrod.

Photoplay was rapturous: "It is delightful in its un-screen qualities, a fresh and diverting study of the small boy rampant. It wasn't easy to develop a series of episodic adventures into a well-knit scenario, but the present adapters seem to have overcome most of the difficulties. No attempt is made toward punches – and yet Penrod and Sam achieves a highly moving moment in the death of the boy's pet dog. Here is tragedy unadulterated. Director William Beaudine has told all these boyish episodes with a gentle and understanding adroitness, aided by a very satisfying cast. It is interesting to note that, along with other moves towards naturalism, all make-up was discarded. Something of a screen classic."

The scenario was the work of a married team – Hope Loring and Louis Lighton – who would write the script for William Wellman's *Wings* (1927).

Beaudine spiega come si lavora con i bambini in un testo scritto per un libro del 1924, *The Truth About the Movies*: “Dirigere i bambini per un film richiede, innanzitutto, una pazienza illimitata. La loro mente è come una spugna che assorbe subito l’idea che cerchi di trasmettere e la loro vivida immaginazione li trasporta senza sosta lungo sulla stessa linea d’azione.”

Il film costò 70.000 dollari e ne incassò 600.000. *The Best Movies of 1922-23* lo definì “il primo tentativo riuscito di portare sullo schermo le splendide storie di Penrod scritte da Booth Tarkington”, trascurando *Penrod* di Marshall Neilan, con Wesley Barry, che l’anno precedente aveva avuto un grosso successo.

“Allora non ero male come regista di bambini”, avrebbe ricordato Beaudine, “e quando Norman Taurog doveva girare *Skippy*, ebbe a disposizione il mio *Penrod and Sam* alla Paramount Pictures per circa un mese e se lo proiettava continuamente. Non aveva mai fatto prima un film con bambini.” *Skippy* (1931), con Jackie Cooper, vinse l’Oscar per la migliore regia. Nello stesso anno Beaudine riuscì a realizzare il remake sonoro di *Penrod and Sam*, che rimase sempre uno dei suoi film preferiti. – KEVIN BROWNLOW

*Beaudine wrote an article on handling children for a 1924 book, The Truth About the Movies: “Directing children for the screen requires, first of all, an unlimited amount of patience. Children have sponge-like minds which readily absorb the idea you are trying to get over and their vivid imaginations carry them along the same trend of things indefinitely.”*

*The film was made for \$70,000 and earned \$600,000. The Best Movies of 1922-23 called it “the first successful attempt to reproduce Booth Tarkington’s marvellous Penrod stories on the screen” – overlooking Marshall Neilan’s Penrod, with Wesley Barry, which had been a hit the year before.*

*“I was quite a kid director at the time,” said Beaudine, recalling, “when Norman Taurog went to do Skippy, he had my Penrod and Sam over at Paramount Pictures for about a month and ran it and ran it and ran it. He’d never made a kid picture before.” Skippy (1931), with Jackie Cooper, won the Oscar for Best Director. That same year Beaudine was able to remake Penrod and Sam, always one of his favourite pictures, in sound.*

KEVIN BROWNLOW





## A ROMANCE OF THE REDWOODS

### A ROMANCE OF THE REDWOODS (US 1917)

REGIA/DIR: Cecil B. DeMille. SOGG/STORY, SCEN: Cecil B. DeMille, Jeanie Macpherson. PHOTOG: Alvin Wyckoff. SCG/DES: Wilfred Buckland. ASST DIR: Cullen Tate. CAST: Mary Pickford (*Jenny Lawrence*), Elliott Dexter (*"Black" Brown*), Charles Ogle (*Jim Lyn*), Tully Marshall (*Sam Sparks*), Raymond Hatton (*Dick Roland*), Walter Lang (*sceriffo/sheriff*), Winter Hall (*John Lawrence*), James Neill (*Charles Spencer, il tutore di Jenny/Jenny's guardian*). PROD, DIST: Artcraft Pictures Corp. USCITA/REL: 14.05.1917. COPIA/COPY: streaming digital file, 92' (dal/from 35mm, 6,188 ft., 18 fps, imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

In fase di produzione *A Romance of the Redwoods* (Un amore tra le sequoie) fu provvisoriamente intitolato *Other Men's Shoes* (Nei panni di altri) e *Jenny, the Unsuspected* (Jenny, l'insospettabile), ma nessuno dei due titoli fu ritenuto adatto a un film con Mary Pickford, la star per cui la Paramount nel 1916 aveva creato la Artcraft Pictures Corp. Si trattava di un progetto cruciale nei rapporti della Famous Players-Lasky con la dispendiosa vedette. Era il tentativo di abbandonare quella che Jesse Lasky definiva "tipico materiale Pickford" per produrre con lei un lungometraggio di qualità a un costo più basso del solito. Cecil B. DeMille, il principale regista della casa, e la sua abile sceneggiatrice Jeanie Macpherson erano pronti ad affrontare l'impresa. Secondo Lasky, l'idea di DeMille di far interpretare un "western" alla Pickford era "splendida", avendo lei già "fatto praticamente tutto il resto". DeMille era un esperto del genere avendo girato due successi come *The Squaw Man* (1913) e *The Virginian* (1914) e avendo diretto personalità di talento come Fannie Ward, Marie Doro, Geraldine Farrar. Egli aveva in mente un western romantico che raccontava la storia di Jenny Lawrence, la quale durante la corsa all'oro parte per la California per andare a vivere con lo zio. Giunta a destinazione, scopre che un rapinatore di diligenze di nome "Black" Brown (Elliott Dexter, che sarebbe diventato un attore fisso di DeMille) si è sostituito al defunto zio. Le circostanze impediscono alla fanciulla di rivelare la vera identità

*In production A Romance of the Redwoods was provisionally titled Other Men's Shoes and Jenny, the Unsuspected, but neither title was deemed suitable for a vehicle for Mary Pickford, the star for whom Paramount had created Artcraft Pictures Corp. in 1916. A Romance of the Redwoods was a crucial project in Famous Players-Lasky's dealings with their expensive star. It was an attempt to move away from what Jesse Lasky referred to as "typical Pickford stuff" and to produce a quality Pickford feature at a lower cost than usual. "Steely" Cecil B. DeMille, the company's leading director, and his able screenwriter Jeanie Macpherson were ready to tackle the task. According to Lasky, DeMille's idea of casting Pickford in a "western" was a "happy one", as "she ha[d] done about everything else". DeMille was experienced in the genre, having already filmed two successes, The Squaw Man (1913) and The Virginian (1914). He had also handled big talent before, working with the likes of Fannie Ward, Marie Doro, and Geraldine Farrar.*

*The western romance he had in mind was the story of Jenny Lawrence, who travels West during the California Gold Rush to live with her uncle. Once there, she discovers that a stagecoach-robber by the name of "Black" Brown (Elliott Dexter, on his way to becoming a DeMille regular) has stepped into her deceased*



*A Romance of the Redwoods: Mary Pickford con la madre durante la lavorazione del film. / Charlotte and Mary Pickford at the Lasky Studio in Hollywood during the making of A Romance of the Redwoods. (Marc Wanamaker, Bison Archives)*

di Brown, e ben presto tra Jenny e il sedicente “zio” sboccia l’amore. Brown promette di redimersi, ma il sentimento che lega i due sarà più forte del crimine? La trama è una variazione sul tema del “buono cattivo convertito dalla civiltà” comune nei western di William S. Hart e attinge liberamente a *The Girl of the Golden West*, lavoro teatrale di Belasco già adattato per lo schermo da DeMille nel 1915.

Dopo il successo riscosso nel 1915 con due soggetti originali, *The Cheat* e *The Golden Chance*, DeMille e la Macpherson optarono ancora una volta per una storia inedita, benché Lasky li avesse esortati ad adattare il romanzo *Rebecca of Sunnybrook Farm*, scritto nel 1903 da Kate Douglas Wiggin, di cui lo studio aveva recentemente acquisito i diritti. Rimane arduo analizzare il rapporto di lavoro tra il regista e la sceneggiatrice, in quanto si estendeva alla sfera privata. È stato fatto

*uncle’s shoes. Circumstances prevent her from revealing Brown’s true identity, and before long Jenny and her “uncle” find themselves falling in love. Brown promises to mend his ways, but will their love pass the test of crime? The story was a variation on the “good-bad man converted by civilization” pattern of the William S. Hart westerns, and borrowed freely from The Girl of the Golden West, a Belasco play already filmed by DeMille in 1915.*

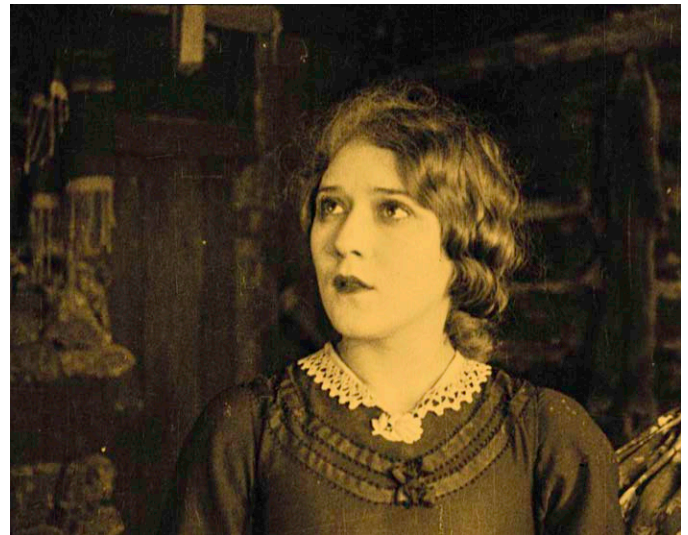
*After the success of two original stories in 1915, The Cheat and The Golden Chance, DeMille and Macpherson again opted for new material, despite Lasky’s urging to develop the studio’s recently acquired 1903 Kate Douglas Wiggin novel Rebecca of Sunnybrook Farm. DeMille and Macpherson’s working*



A Romance of the Redwoods: Cecil B. DeMille, Elliott Dexter, Mary Pickford. (George Eastman Museum)

cenno a una dinamica tempestosa, ma fu anche una collaborazione creativamente feconda, esclusiva e duratura. Lei è inequivocabilmente accreditata come (co)sceneggiatrice sia sullo schermo che nelle comunicazioni private tra Lasky e DeMille; ed era lautamente retribuita, segno evidente di apprezzamento e prestigio professionale. (DeMille in seguito intorbidò le acque, affermando di averla ammirata per le sue “idee”, ma non altrettanto per le sue capacità di scrittura.) Il fatto che il nome della Macpherson sopravviva solo in tandem con quello di DeMille ridimensiona la sua autonoma statura di autrice, nonostante le sue molte sceneggiature, il suo ruolo nel consiglio della Palmer Photoplay Corporation e il fatto che fosse co-fondatrice della Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Come nella gran parte dei suoi testi, la trama di *Romance* è semplice ma convincente, dove i

*relationship remains difficult to ascertain, as it extended into the private realm. Accounts hint at a tempestuous dynamic, but it was also a creatively fruitful, exclusive, and longstanding collaboration. Macpherson was unambiguously credited as (co-) screenwriter, on screen and in private communications between Lasky and DeMille, and she was paid well, a significant marker of appreciation and professional standing. (DeMille later muddied the waters when he said he had admired Macpherson for her “ideas” but not so much for her writing skills.) The fact that Macpherson’s name only survives in tandem with DeMille weakens her own authorship and agency, despite her many writing credits, her role on the board of the Palmer Photoplay Corporation, and being a founding member of the Academy of*



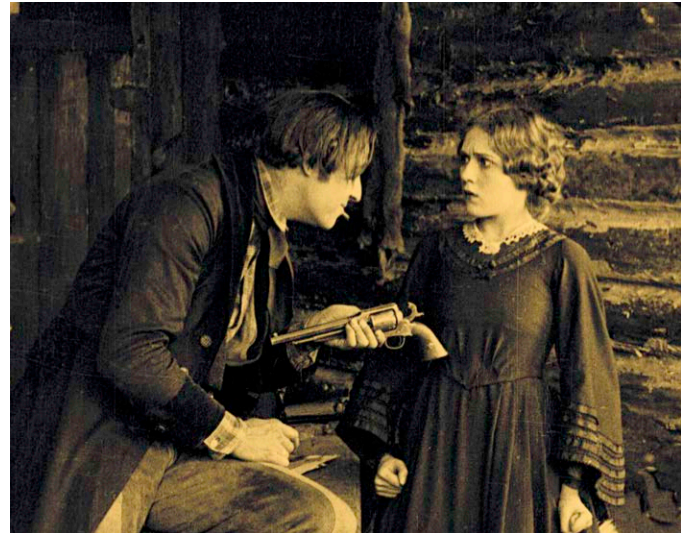
Mary Pickford, Elliott Dexter in *A Romance of the Redwoods*, 1917. (George Eastman Museum)

cliché western sono trattati con umorismo, con caratterizzazioni ben definite e anticipazioni efficaci.

Come Lasky aveva sperato, le recensioni commentarono positivamente l'interpretazione della protagonista: "Entra in scena Mary Pickford, attrice", commentò con approvazione *Variety*. *Motion Picture News* scrisse che ella rendeva "in maniera eccellente i momenti drammatici", e *Picture-Play* era entusiasta delle capacità interpretative

*Motion Picture Arts and Sciences*. Like most of Macpherson's writing, the plot of *Romance* is simple but effective, mixing western clichés with humor, straightforward characterization, and efficient foreshadowing.

As Lasky had hoped, Pickford received favorable reviews: "Herewith enters Mary Pickford, actress," *Variety* noted approvingly. *Motion Picture News* concluded that Pickford



Elliott Dexter, Mary Pickford in *A Romance of the Redwoods*, 1917. (George Eastman Museum)

apparentemente inesauribili della star. Nonostante il successo critico e finanziario, tuttavia, la collaborazione Pickford-DeMille aveva tutta l'aria di un matrimonio combinato. All'inizio della lavorazione l'attrice fu costretta ad abbassarsi a scrivere a DeMille una conciliante lettera in cui si impegnava a cooperare senza riserve. Ma poco dopo, quando fu chiaro che *The Poor Little Rich Girl*, realizzato immediatamente prima di *Romance* per la regia di Maurice Tourneur, sarebbe stato un

*“handles her dramatic moments excellently,”* and *Picture-Play swooned over the star’s seemingly endless performance capabilities.* Yet, *the Pickford-DeMille collaboration, while financially and critically successful, felt like an arranged marriage.* To her humiliation, *Pickford had been coerced into writing an obedient letter to DeMille at the start of the production, pledging unreserved co-operation.* When it became



Mary Pickford in *A Romance of the Redwoods*, 1917. (George Eastman Museum)

clamoroso successo, l'attrice ebbe l'occasione di rifarsi diventando, da *Rebecca of Sunnybrook Farm* di Marshall Neilan in poi produttrice di se stessa.

Kevin Brownlow rileva che in realtà DeMille comprendeva le qualità e le esigenze della sua diva, cui riservò "arditi primi piani" con frequenza maggiore del solito, mentre l'atmosferica fotografia di Alvin Wyckoff assume sfumature sensuali in certe scene con lei. Nonostante il rispetto e l'amicizia reciproci, dopo il patriottico *The Little American* (1917), la Pickford e DeMille presero strade diverse. *Romance* fu girato in esterni in California, nella regione delle sequoie, ed ebbe buoni incassi. Se il budget complessivo del film sembra alquanto elevato per un lungometraggio DeMille di quel periodo, ciò si spiega soprattutto con il ragguardevole compenso della star (la principessa somma di 96.666,67 dollari). Chiaramente, anche se Zukor e la Famous Players-Lasky avevano cercato di tenere a freno la caparbia diva tramite il maestoso DeMille, ella non subì alcuna punizione finanziaria. – ANKE BROUWERS

*clear that Maurice Tourneur's The Poor Little Rich Girl, made just before Romance, was a resounding success, Pickford would emerge triumphant later that year as her own producer, from Marshall Neilan's Rebecca of Sunnybrook Farm onwards.*

*Kevin Brownlow notes that DeMille did appreciate the strengths and needs of his star, using more "bold close-ups" than usual, and Alvin Wyckoff's atmospheric photography became luscious in certain Pickford scenes. Despite a mutual respect and friendship, Pickford and DeMille parted ways after the patriotic yarn The Little American (1917). Romance was shot on location in California redwood country, and did good business. If the film's total budget seems unusually high for a DeMille feature at this time, it can be explained by Pickford's impressive star salary (a whopping \$96,666.67). It is clear that even if Zukor and Famous Players-Lasky had wanted to rein in their headstrong star with the imposing DeMille, she was not "reprimanded" financially. – ANKE BROUWERS*



## LA TEMPESTA IN UN CRANIO

### LA TEMPESTA IN UN CRANIO (GB: *Kill or Cure*) (IT 1921)

REGIA/DIR: Carlo Campogalliani. SCEN: Carlo Campogalliani, Carlo Pollone. PHOTOG: Fortunato Spinolo, Giuseppe Testa. SCG/DES: Cesare Gheduzzi. CAST: Carlo Campogalliani (*Renato De Ortis*), Letizia Quaranta (*Liana/Ada*), Felice Minotti (*Alfredo Ariberti*), Ugo Uccellini, [Dillo] Lombardi, ? Benfenati, ? Cuneo. PROD: Campogalliani, Torino. DIST: U.C.I. v.c./CENSOR DATE: 01.01.1921 (15717). PREMIÈRE: 13.07.1921 (Roma). COPIA/COPY: streaming digital file, 70' (da/from 35mm nitr. pos., 1620 m., imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Restauro 2k effettuato nel 2020 a cura di MIC LAB di Fondazione Cineteca Italiana di Milano a partire da un nitrato positivo d'epoca in deposito dal 1947, imbibito e virato, della lunghezza di 1620 metri. / 2K digital restoration by MIC LAB of the Fondazione Cineteca Italiana, Milan, from a tinted & toned period nitrate print stored there since 1947.

Trama: Renato De Ortis è l'ultimo rampollo di una nobile e ricca famiglia geneticamente predisposta alla pazzia. Nonostante sia ricco, nobile e amato dalla dolce Liana, Renato si tormenta per il timore di uscire di senno come i suoi avi. Il suo amico Alfredo Ariberti, di professione romanziere, si rivolge al professor Valenti perché dimostri a Renato che le sue preoccupazioni sono solo sciocchezze. Da qui parte una divertente e stralunata messa in scena che, sulle orme di pratiche terapeutiche e avventure a perdifiato, porteranno il nostro protagonista a una felice soluzione.

Carlo Campogalliani (1885-1974) è certamente una delle figure più esuberanti e inventive dei primi cinquant'anni di cinema italiano. Esordisce in veste di attore con la Milano Film, una partecina nel *Re Lear* di De Liguoro nel 1910, poi passa alla Flora Film in Toscana, l'anno successivo è a Torino e lavora con la Pasquali e la Savoia sempre in piccole parti, fino al 1913 in cui interpreta il Griso in *I promessi sposi* di Rodolfi. Nel 1915 inizia a mettersi dietro la macchina da presa e, pur continuando a interpretare innumerevoli ruoli anche nei propri film, realizza alla regia oltre settanta opere tra il periodo muto e quello sonoro.

Campogalliani è uomo pragmatico, interpreta, gira, mette in scena, produce e, grazie anche al sodalizio con Letizia Quaranta, che

*Synopsis: Renato De Ortis is the last scion of a wealthy noble family genetically disposed to madness. Notwithstanding the fact that he is rich, titled, and loved by the sweet Liana, Renato is tormented by the fear that he may lose his mind like his ancestors. His friend Alfredo Ariberti, a novelist, contacts Dr. Valenti to show Renato that his worries are no more than nonsense. This is the starting-point for a hilarious plot involving psychotherapy and madcap escapades, with a happy ending for our protagonist.*

*Carlo Campogalliani (1885-1974) was certainly one of the most exuberant and inventive figures in the first half-century of Italian cinema. He began his acting career with Milano Film (a small role in Giuseppe De Liguoro's King Lear, 1910), and then moved to Flora Film in Tuscany. In 1911 he worked for the Pasquali and Savoia production companies in Turin, again in minor roles, until 1913, when he appeared as Griso in Eleuterio Rodolfi's I Promessi Sposi (The Betrothed). He began working behind the camera in 1915, and while playing countless roles in his own films, he directed over 70 titles during both the silent and sound eras.*

*A pragmatic figure – actor, cameraman, director, and producer – Campogalliani initiated a partnership with Letizia Quaranta, who later*



*La tempesta in un cranio*, 1921: Letizia Quaranta, Carlo Campogalliani. (Fondazione Cineteca Italiana, Milano)

diventerà in seguito sua moglie, elabora negli anni Venti una serie di film che provano a indicare una strada alternativa per il cinema italiano popolare. Così ricorda quegli anni in un'intervista apparsa su *Cinemalia* (a. 2, n. 9-23, 1 ott.-1 dic. 1928; ripubblicata in *Almanacco del cinema muto italiano*, 1988): "Fondai la Campogalliani e C. Mio socio e mio collaboratore fu l'avvocato Carlo Pollone. Per la nuova Marca scrissi, in collaborazione con lui e diressi, interpretandoli con mia moglie, sei films: *La tempesta in un cranio*, *Il bersaglio umano*, *La signora delle miniere*, *La droga di Satana*, *Un simpatico mascalzone* e *Ted l'invincibile* [sic, ma: *l'invisibile*]."

"Conosco tutte quelle vostre sei films", afferma l'intervistatore Giuseppe Lega. "Vi piacquero?", gli chiede Campogalliani. "Molto", risponde Lega. "Soprattutto perché esse avevano un contenuto morale degno del più alto elogio."

"È così. Ho sempre sentito il Cinematografo sotto questo aspetto", argomenta Campogalliani. "Per me una film che non voglia dimostrare

became his wife, and together they created a series of films that sought an alternative path for popular Italian cinema in the 1920s. He mused about this in an interview with Giuseppe Lega in 1928 (*Cinemalia*, vol. II, nos. 9-23, 1 Oct-1 Dec 1928; reprinted in *Almanacco del cinema muto italiano*, 1988): "I founded Campogalliani & Co. in partnership and collaboration with the lawyer Carlo Pollone, with whom I wrote six films for the new production house, directing them and acting in them with my wife: *La tempesta in un cranio*, *Il bersaglio umano*, *La signora delle miniere*, *La droga di Satana*, *Un simpatico mascalzone*, and *Ted l'invincibile*."

"I know all six of them," says Lega. "Did you like them?" asks Campogalliani. "Very much, especially because they had a truly praiseworthy moral content."

"That's just it. I've always believed in cinema in that way. For me a film that fails to demonstrate something has no value. Cinema must be a messenger for propaganda: for righteousness, for goodness, for honesty, for the noblest





*La tempesta in un cranio*, 1921: Carlo Campogalliani, Letizia Quaranta e l'apparecchio fototelefonografico / and the phototelephonic device. (Fondazione Cineteca Italiana, Milano)

qualcosa, non ha valore. Il Cinematografo deve essere un messo di propaganda: del bene, della bontà, dell'onestà dei più nobili sentimenti umani e sociali. Deve, insomma, divertendo istruire."

*La tempesta in un cranio*, del 1921, è pertanto il primo di sei film prodotti scritti e interpretati dallo stesso Carlo Campogalliani. Il film ha come modello le commedie e i film d'avventura americani, ma il contesto culturale è ben diverso. La vicenda assorbe alcuni aspetti e teorie di cura legati alla neonata psicoanalisi e le contamina con l'avventura rocambolesca del protagonista. La trama prende spunto da un libro, falso, ma che dà autorevolezza e scientificità al racconto, dal titolo "La tempesta in un cranio" di Alfonso Ariberti, "un romanzo igienico-curativo contro la nevrasenia". Campogalliani non si risparmia e come un novello Saetta corre, cade, si rialza fuggendo su scale che lo portano nel cielo vuoto. Inventa un personaggio e di diritto si allinea a quegli attori che puntano a numeri di grande agilità fisica e velocità che popolavano i film italiani negli anni venti. La psicoanalisi e

*human and societal feelings. In short, it must educate while entertaining."*

*La tempesta in un cranio*, released in 1921, was the first of the six titles produced and written by Carlo Campogalliani, in which he also acted. The film was modelled on American plays and adventure movies, but with an entirely distinct cultural context. The plot steepes itself in some of the newly established aspects of psychoanalysis, combining them with the fantasy-driven adventures of the main character. The events are based on a book – fictitious, but lending the storyline authority and scientific basis – with the title *Tempest in a Cranium. A Hygienic Tale for Curing Neurasthenia*, by Alfredo Ariberti. Campogalliani doesn't hold back, and like another Saetta [literally, "lightning bolt"; screen name of Domenico Gambino (1890-1968), sidekick to Maciste and star of his own action films], he races around, falling and getting up again, escaping up ladders that lead him into an empty sky. He invents a character and aligns himself with that fraternity of actors whose physical agility and speed were so much a part of Italian cinema



*La tempesta in un cranio*, 1921: Carlo Campogalliani e il topo che lo aiuta a fuggire / and the mouse who aids his escape. (Fondazione Cineteca Italiana, Milano)

una fuga a perdifiato fanno però di questo film un mix davvero inedito nella produzione italiana in cui la follia diventa un sogno avventuroso dove tutto è possibile come, ad esempio, l'esperimento di fototelefonofotografia, in cui i due protagonisti, Campogalliani e Letizia Quaranta, sperimentano una sorta di antenato dello smartphone con cui sventano un agguato. *La Vita Cinematografica* nel recensire il film sottolinea del film "Semplice nella trama, inscenato con cura, con ricchezza non eccessiva di particolari, in quadri significativi e ben disposti, l'azione tiene desta continuamente l'attenzione dello spettatore, senza stancarla mai." Ebbene in queste parole d'epoca sta la forza del cinema di Campogalliani e in particolare del film *La tempesta in un cranio*, in cui al centro dell'interesse c'è lo spettatore a cui il film, divertendo, vuole raccontare una storia talmente folle che ancora oggi non smette di divertirci.

Anticipando la prima romana, il film fu presentato al London Independent Film Trading (L.I.F.T.) Trade Show con il titolo di *Kill or Cure* e fu molto positivamente accolto da *The Bioscope*, che lo descrisse come un "super thriller con una decisa vena comica" (09.06.1921). La recensione apparsa poco tempo dopo sulla stessa rivista (23.06.1921), parlava di "abile trama che riesce a infilare nei suoi cinque densissimi rulli quasi altrettanti brividi di un serial in quindici puntate". Campogalliani fu definito "il Fairbanks italiano" e il suo nome fu anglicizzato in Charles Campana. – MATTEO PAVESI

*in the 1920s. But it's psychoanalysis and a breathless chase that give this film its unique mix for the period in Italy, with dementia turning into dream adventures where anything goes – for example, an experiment in "phototelephonophotography" in which Campogalliani and Quaranta try out a sort of ancestor of the smartphone, used to prevent an ambush. In its review, La Vita Cinematografica underlined the film's qualities: "Simple in plot, attentive in script, not over-rich in detail, and with meaningful, well-composed scenes, the film constantly holds the spectator's attention, without ever being tiresome."* Contemporary words like these capture the energy of Campogalliani's filmmaking, particularly here, in *La tempesta in un cranio*, in which the centre of interest is the spectator, drawn in with such a truly crazy story that it still entertains us today.

Ahead of its Rome premiere, the film was presented in Britain with the title *Kill or Cure*, at the London Independent Film Trading (L.I.F.T.) Trade Show in mid-June 1921, and received extremely positive notices in *The Bioscope*, which described it as a "super-thriller with a strong vein of comedy" (09.06.1921). Later that month (23.06.1921), its reviewer wrote, "Certainly a sensational drama, this ingenious story includes in its closely-packed five reels most of the thrills usually to be found in a fifteen-part serial." Campogalliani was described as "the Italian Fairbanks", and his name was anglicized to Charles Campana. – MATTEO PAVESI



## TOODLES, TOM AND TROUBLE

### TOODLES, TOM AND TROUBLE (US 1915)

REGIA/DIR, SOGG/STORY: Lloyd F. Lonergan. CAST: Baby Gereghy (*Toodles*), Colin Campbell (*Tom*), Lady (*Trouble, il cane/a dog*). PROD: Thanhouser Film Co./Falstaff. USCITA/REL: 23.12.1915 (1 r.l.). COPIA/COPY: streaming digital file, 10' (da/from 16mm, 275 ft., 19 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Preservazione effettuata da / Preserved by the Library of Congress.

In base a una nota nel catalogo cartaceo della Library of Congress, questo film da un rullo è stato a lungo ritenuto un Essanay del 1915 proveniente da una "collezione miscellanea". Quando però, nel giugno 2016, è stato proiettato alla conferenza "Mostly Lost 5" tenutasi al Packard Campus della Library, è stato finalmente correttamente identificato come *Toodles, Tom and Trouble* della Thanhouser, distribuito con il marchio "Falstaff" che contraddistingueva le comiche della casa. La piccola Toodles viene affidata per il pomeriggio a Tom, così da consentire alla mamma di uscire a fare compere con le amiche. Tom sistema accuratamente la neonata nell'angolo di una panchina di pietra nel parco, ma poi è distratto da un amico, con il quale si allontana per fumare una sigaretta; non si accorge così che un passante, vista Toodles apparentemente abbandonata, la prende su per andare alla ricerca dei genitori. Nel frattempo, una bambina lascia la sua bambola di pezza sulla panchina dove Tom aveva depositato Toodles. Il cane Trouble (Guai) si impossessa della bambola, Tom vede la bestiola scappare dal parco con la presunta neonata fra i denti e si lancia all'inseguimento. Assistiamo quindi a una frenetica serie di perigliose situazioni comiche, in cui Tom cerca audacemente di salvare quella che crede essere Toodles. Alla fine del film la vera Toodles, Tom e la mamma si riuniscono felicemente. Non così per Trouble, però! Toodles è interpretata da Baby Gereghy, figlia di Frank L. Gereghy, regista della Thanhouser dal 1913 al 1917; questa risulta essere l'unica apparizione cinematografica della piccola. Tom è impersonato

*Per a note in the card catalogue of the Library of Congress, this one-reeler was long originally identified as an Essanay film from 1915 from a "misc. collection." But when the film was screened at the Mostly Lost 5 conference in June 2016 at the Library's Packard Campus, it was finally correctly identified as Thanhouser's Toodles, Tom and Trouble, released under the company's "Falstaff" comedy brand.*

*Toodles, a baby, is entrusted to Tom for the afternoon so its mother can go shopping with friends. Tom carefully tucks the baby into the corner of a stone seat at the park as he is distracted by a friend for a smoke. Tom fails to notice that a stranger sees Toodles, apparently abandoned. The stranger takes the baby and starts to search for the child's parents. Meanwhile, a "baby" rag doll is left by a young girl in the same location where Toodles was deposited by Tom. The rag doll is then taken by the dog Trouble. Tom sees the dog running from the park with the "baby" and gives chase to rescue his charge. A frantic series of perilous comic situations begins in which Tom valiantly attempts to rescue what he believes is Toodles. The film ends with a happy reunion of the real Toodles, Tom, and the mother. But alas, not for Trouble!*

*Toodles was played by Baby Gereghy, the daughter of Thanhouser director Frank L. Gereghy, who was with Thanhouser from 1913 to 1917; this is her only known credited film appearance. Tom*



*Toodles, Tom and Trouble*, 1915. (Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)

da Colin Campbell, che tra il 1915 e il 1916 recitò in varie comiche "Falstaff" prodotte dalla casa (egli non va confuso con l'omonimo regista). Trouble, il cane che appare nel film, è interpretato da Lady, una collie che apparve nei film Thanhouser tra il 1915 e il 1916.

NED THANHOUSER

*was played by Colin Campbell, who appeared in several of the company's "Falstaff" comedy films in 1915 and 1916 (he is not to be confused with the director of the same name). Trouble, the dog in the film, was played by Lady, a collie who appeared in Thanhouser films in 1915 and 1916. – NED THANHOUSER*



## WHERE LIGHTS ARE LOW

### WHERE LIGHTS ARE LOW (Dziu Dzicu [Gdje svijete tmurno gore...]; Il principe T'Su) (US 1921)

REGIA/DIR: Colin Campbell. SCEN, ADAPT: Jack Cunningham, dal racconto di/based on the short story by Lloyd Osbourne, "East is East" (*Metropolitan Magazine*, 04.1920). PHOTOG: Frank D. Williams. CAST: Sessue Hayakawa (T'Su Wong [ShihTsu Ya Woug]), Togo Yamamoto (*Chang Bong Lo*), Goro Kino (*Tuang Fang*), Gloria Payton (*Quan Yin [Owan Yin]*), Kiyosho Satow (*Lang See Bow*), Misao Seki (*Chung Wo Ho Kee*), Toyo Fujita (*Wung*), Jay Eaton ("Spud" Malone [Jack Malone]), Harold Holland (*Sergeant McConigle*), Louise Emmons (*vecchia megera/old crone*). PROD: Hayakawa Feature Play Co. DIST: R-C Pictures Corporation. PREMIÈRE: 31.07.1921 (Capitol Theatre, New York City). USCITA/REL: 04.09.1921 (orig. l: 5,810 ft.). COPIA/COPY: streaming digital file, 68' (da/from 35mm, nitr. pos.); did./titles: HRV. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Film restaurato digitalmente a partire da un nitrato positivo 35mm preservato dalla Jugoslovenska kinoteka di Belgrado. / Film restored digitally from the 35mm nitrate print preserved by the Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

*Where Lights Are Low* (1921) è tratto da un racconto di Lloyd Osbourne, figliastro di Robert Louis Stevenson, che fu pubblicato su *Metropolitan Magazine* nell'aprile 1920. Un principe cinese, Tsu Wong Shih (Sessue Hayakawa), innamorato della figlia di un giardiniere, si reca in America per frequentare l'università. In seguito ritrova l'amata, messa all'asta come prostituta nella Chinatown di San Francisco, e si batte contro i gangster per salvarla.

*Where Lights Are Low* (recensito anche con il titolo di *When Lights Are Low*) è il ventesimo film realizzato dalla casa di produzione dello stesso Hayakawa. La Haworth Pictures Corporation, fondata nel 1918, fu ribattezzata Hayakawa Feature Play Company all'inizio del 1921. Nonostante il nuovo nome, le decisioni relative alla produzione passarono da Hayakawa alla società di distribuzione Robertson-Cole. La Haworth era già stata assorbita dalla Robertson-Cole quando, il 28 marzo 1920, Hayakawa firmò con essa un nuovo contratto quadriennale e nel 1921 il processo era ormai praticamente completo. In effetti, il nome "Hayakawa Feature Play Company" non compare negli annunci pubblicitari di *Where Lights Are Low* che si trovano sulla stampa specializzata. Vi si legge soltanto: "Prodotto da R-C [Robertson-Cole] Pictures".

*Where Lights Are Low* (1921; reviewed also under the title *When Lights Are Low*) is based on a short story by Lloyd Osbourne, a stepson of Robert Louis Stevenson, published in *Metropolitan Magazine* in April 1920. A Chinese prince, Tsu Wong Shih (Sessue Hayakawa), who loves a gardener's daughter, goes to America to attend college. Later he finds his loved one in a prostitute auction in San Francisco's Chinatown, and fights gangsters to rescue her. *Where Lights Are Low* was the twentieth film made by Hayakawa's own production company. The Haworth Pictures Corporation, established in 1918, changed its name to the Hayakawa Feature Play Company at the beginning of 1921. Despite the new name, the production decisions shifted from Hayakawa to the distribution company Robertson-Cole. Haworth had been integrated into Robertson-Cole when Hayakawa signed a new four-year contract with them on 28 March 1920, and by 1921 this was virtually complete. In fact, the name "Hayakawa Feature Play Company" cannot be found in the ads for *Where Lights Are Low* in trade journals. Instead, there is only the credit "Produced by R-C [Robertson-Cole] Pictures."

**R-C**  
Pictures

R-C PICTURES CORPORATION,  
Presented

**SESSUE HAYAKAWA**  
in  
**"WHERE LIGHTS  
ARE LOW"**

As the Feature Attraction  
AT THE  
**CAPITOL THEATRE**  
New York

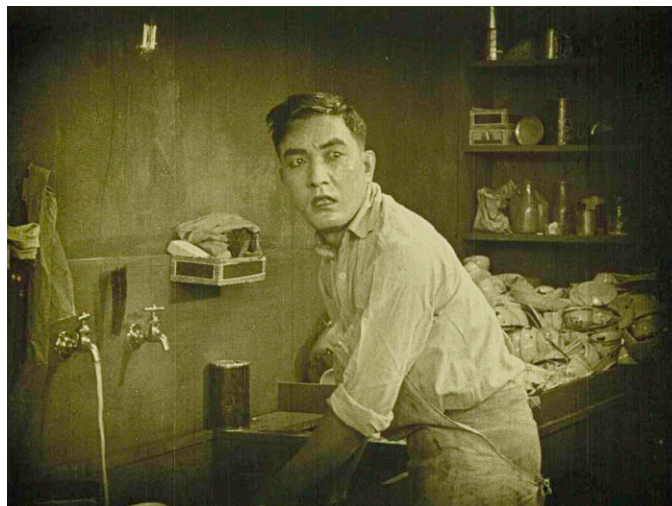
Week of July 31st  
With the usual Rothafel presentation

A DRAMATIC LOVE STORY OF A PRINCE  
FROM THE FAR EAST WHO FINDS  
HAPPINESS IN AMERICA

Directed by  
COLIN CAMPBELL

The poster features a central text box with a decorative border. To the left, a vertical illustration shows a traditional Chinese building on a hillside. To the right, a full-length illustration of a man in ornate, patterned traditional Chinese attire stands with his arms crossed. At the bottom, a scene from the film shows a man in a dark robe and a woman in a light-colored, patterned dress sitting together, with the man holding a small object. A hanging lantern is visible in the upper right corner.

Exhibitors Herald, 20 August 1921, p. 4: pubblicità/advertisement.



Sessue Hayakawa in *Where Lights Are Low*, 1921. (National Film Archive of Japan)

Harry F. Robertson, nato in Inghilterra, e Rufus Sidman Cole, americano, fondarono nel 1918 la Robertson-Cole, una ditta di import-export in cui il cinema aveva inizialmente un'importanza marginale rispetto alle automobili e al tè. Nel maggio del 1920 la Robertson-Cole pubblicò un annuncio a più pagine dedicato alla propria serie "Super-Special", in cui figuravano anche i film con protagonista Hayakawa: "La Robertson-Cole garantisce che queste pellicole non saranno distribuite se non avranno superato il test che le qualifica come 'Speciali'. La Robertson-Cole è in grado di fare una tale affermazione

*The English-born Harry F. Robertson and the American Rufus Sidman Cole formed Robertson-Cole as an import-export firm in 1918. For them, the film business was originally a sideline to automobiles and tea. In May 1920 Robertson-Cole published a multi-page ad for their "Super-Special" series, including Hayakawa's star vehicles, in trade journals: "Robertson-Cole makes the positive assertion that none of these productions shall be released unless they pass the test which classes them as 'Specials.' Robertson-Cole is in a position to make this declaration because its contracts with producers provide*

poiché i contratti che stipula con i produttori le consentono di rifiutare un film finché non abbia raggiunto i più elevati standard di eccellenza.” La Robertson-Cole si riservò il diritto di prendere la decisione finale in merito al contenuto dei film che avrebbe distribuito; nel 1921 avviò una produzione razionalizzata e standardizzata diventando, secondo le sue stesse parole, “la maggiore tra le case di produzione e distribuzione indipendenti”.

Le intenzioni iniziali di Hayakawa erano di produrre film che mediassero attentamente tra l'immagine esotica del Giappone e quella autentica così da soddisfare sia il suo status di divo americanizzato sia la sua identità nazionale giapponese. Ma col nuovo contratto egli dovette aderire alla strategia della Robertson-Cole, tesa a standardizzare i film della sua star per conformarli alla visione orientalista dell'Asia predominante tra i suoi fan, incluso il tema dell'amore interetnico (in *Where Lights Are Low* l'attrice occidentale Gloria Payton interpreta l'eroina cinese). Il risultato non fu del tutto soddisfacente. Il *New York Times* criticò lo standard qualitativo del film: “Rimane un melodramma cinematografico, il che dispiace perché Hayakawa merita qualcosa di più autentico. A quanto pare, tuttavia, lui stesso o i suoi manager sono persuasi che il pubblico chiedi storie come questa, e quindi continuano a sfornarne ... La vicenda si riduce a una lotta tra l'eroe e il cattivo per la conquista dell'eroina, con la vittoria del primo sicura sin dall'inizio.”

Oltre alla trama, neppure l'ambientazione nella Chinatown di San Francisco era convincente, benché si ispirasse alle fotografie della vecchia Chinatown realizzate a fine Ottocento da Arnold Genthe. Il settimanale inglese *Kinematograph Weekly* osservò che come quasi tutte le pellicole ambientate a Chinatown, neanche questa riusciva a convincere lo spettatore che si trattava di “una rappresentazione della vita reale

©08498028  
JUN 27 1921

PICTURE-PLAY MAGAZINE  
Volume XIV AUGUST, 1921 No. 6

Jazz and  
Jujutsu




OUR Griffiths and De Milles may scour the seven seas and every obscure country encompassed by them in search of strange contrasting effects for their screen paintings—they have nothing on Sessue Hayakawa. Into a picture that breathes the very spirit of the Orient—“Where Lights Are Low,” if you want the name—he has put the most Occidental of all Occidental institutions—the jazz orchestra, with real Chinese musicians, by the way.

“Jazz and Jujutsu”, *Picture-Play Magazine*, August 1921, p. 17.

“In un film che trasuda lo spirito stesso dell'Oriente come *Where Lights Are Low*, Sessue Hayakawa ha introdotto la più occidentale di tutte le istituzioni occidentali, l'orchestra jazz, tra l'altro con veri musicisti cinesi.”

for the rejection of pictures until they are of the highest standard of excellence.” Robertson-Cole thus began to exercise their ultimate authority to decide the content of the films they would distribute. By 1921 Robertson-Cole started producing films with a rationalized and standardized basis, and became the “foremost of the independent motion picture producers and distributors,” according to its own declaration.

Initially at his own company, Hayakawa intended to produce films that would carefully mediate images of exotic and authentic Japan so that he could satisfy both his Americanized star status and his Japanese national identity. But under the new contract he had to follow Robertson-Cole's strategy of standardizing his star vehicles to conform to fans' Orientalist imagination of Asia, including the theme of interracial romance (the Caucasian Gloria Payton plays the Chinese heroine in *Where Lights Are Low*). The result was not fully satisfactory. The *New York Times* criticized the standard quality of the film: “It remains a movie melodrama, which is to be regretted, because Mr. Hayakawa is worthy of some-

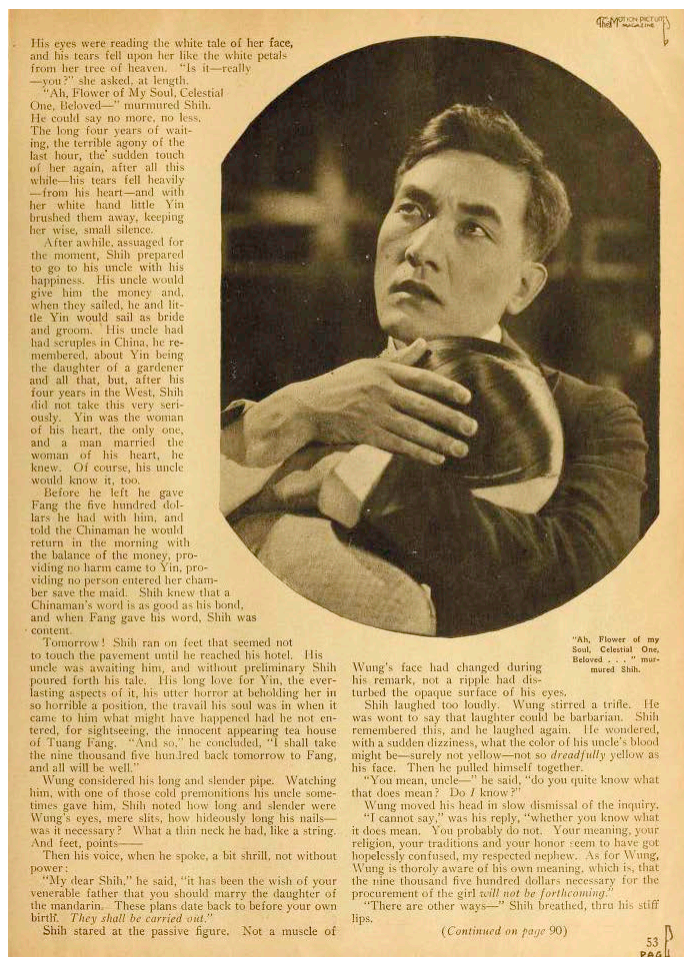
thing more genuine. Apparently, however, he or his managers think that the public demands this sort of stuff, and so they continue to turn it out.... The story becomes merely a fight between the hero and the villain for the possession of the heroine, with the victory of the former certain from the start.”

In addition to the story, the set of San Francisco's Chinatown was not convincing, even though it was inspired by Arnold Genthe's photographs of old Chinatown from the late 1890s. Britain's *Kinematograph Weekly* observed that “it fails, as nearly all Chinatown photoplays do, to convince the spectator that it is a picture of the actual life



di quel quartiere". Questa critica era in parte motivata dal fatto che l'identità di Hayakawa come attore rimaneva strettamente legata alla sua matrice giapponese, anche quando interpretava personaggi di altra nazionalità. Secondo il critico di *Picturegoer*, "Sessue Hayakawa si è specializzato quest'anno in storie cinesi, benché egli sembri sempre quel giapponese che è". Nello stesso anno Colin Campbell diresse altri due film in cui Hayakawa interpretava personaggi cinesi, *The First Born* (preservato al BFI) e *The Swamp* (preservato al Gosfilmofond).

In Giappone, tuttavia, i giovani critici, desiderosi di modernizzare la produzione cinematografica nazionale differenziandola dalle antiche tradizioni teatrali, appoggiarono gli sforzi di Hayakawa. Ai loro occhi i suoi film erano preziosi perché impiegavano tecniche autenticamente cinematografiche, comprensibili per gli spettatori stranieri. Iwao Mori, che in seguito sarebbe diventato produttore presso la Toho, apprezzò vivamente *Where Lights Are Low* in quanto offriva un ritratto genuino della "mentalità orientale". Mori definì addirittura Hayakawa "un diplomatico non ufficiale" e insistette che "come nazione abbiamo la responsabilità di sostenerlo". Un film giapponese oggi perduto, *Reiko no chimata ni* (1922), diretto da Kiyomatsu Hosoyama, avrebbe imitato *Where Lights Are Low* nell'abile coreografia del climax, con il montaggio incrociato del duello tra l'eroe e il cattivo e la corsa della polizia attraverso le nebbie di San Francisco. I critici apprezzarono *Reiko no chimata ni* quale opera innovativa rispetto al convenzionale stile teatrale della cinematografia giapponese. L'attore giapponese Togo Yamamoto è notevole nella parte del cattivo, il capobanda della malavita cinese Chang Bong. Egli ritornò in patria nel 1925 e lavorò con registi come Yasujiro Ozu e Hiroshi Shimizu. — DAISUKE MIYAO



Il film *Where Lights Are Low* ridotto in racconto da Grace Lamb per i lettori della rivista cinematografica *Motion Picture Magazine* del settembre 1921. "Where the Lights Are Low" by Grace Lamb, a story based on the Hayakawa film published in *Motion Picture Magazine*, September 1921, pp. 49-53, 90.

of the district." Such a criticism was partially due to the fact that the Japanese image was strongly inscribed into Hayakawa's actor-identity even when he played non-Japanese roles. Picturegoer's critic noted, "Sessue Hayakawa specialises in Chinese stories this year, although he looks always the Japanese he is." That same year Colin Campbell directed two more films that cast Hayakawa in Chinese roles, *The First Born* (preserved at the BFI) and *The Swamp* (preserved at Gosfilmofond). But in Japan, young critics who were eager to modernize Japanese film productions by distinguishing them from old theatrical conventions supported Hayakawa's efforts. For them, Hayakawa's films were valuable because they used truly cinematic techniques comprehensible to foreign audiences. Iwao Mori, who would later become a producer at Toho, highly valued *Where Lights Are Low* for its authentic depiction of "Eastern ways of thinking." Mori even called Hayakawa "an unofficial diplomat," and insisted that "we as a nation have a responsibility to support him." A now-lost Japanese film, *Reiko no chimata ni* (At the Top of Sacred Light, 1922, directed by Kiyomatsu Hosoyama), was reported to have imitated *Where Lights Are Low* in its skillful choreography of the climax, which incorporated cross-cutting of the duel between the hero and the villain and scenes of the police rushing through misty San Francisco. Critics praised *Reiko no chimata ni* for its deviation from the conventional theatrical style of filmmaking in Japan. A Japanese actor, Togo Yamamoto, impressively plays the villain, Chinese gang boss Chang Bong Lo. Yamamoto returned to Japan in 1925, and worked with directors such as Yasujiro Ozu and Hiroshi Shimizu. — DAISUKE MIYAO



*The Serenade*, 1916: Billy Ruge, Babe [Oliver] Hardy.



## LAUREL OR HARDY

### THE SERENADE (US 1916)

REGIA/DIR: Will Louis. CAST: Babe [Oliver] Hardy (*Plump*), Billy Ruge (*Runt*), Billy Bletcher (*Capobanda/Bandmaster Schmitt/Schmidt*), Florence McLoughlin [*McLaughlin*] (*sua figlia/his daughter*). PROD: General Film Co. / Vim Comedies. USCITA/REL: 02.03.1916. COPIA/COPY: streaming digital file, 13'16" (da/from 35mm nitr. pos., 889 ft., 18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Preservazione della/Preserved by the Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Oliver "Babe" Hardy iniziò la sua carriera cinematografica lavorando nella serie di comiche "Gay Time" della Lubin. La troupe era diretta dal regista Arthur D. Hotaling, e la protagonista era la moglie di lui, l'attrice comica Mae Hotely. In momenti diversi, lavorarono nello studio altri comici come Bobby Burns e Walter Stull (che in seguito avrebbero interpretato "Pokes and Jabbs"), Raymond McKee, Walter Kendig (che sarebbe stato il primo Louie delle comiche "Heinie e Louie"), Babe Hardy e un attore di secondo piano di nome Will Louis. Questi era alla Lubin almeno dal 1909, e pur lavorando regolarmente riscosse come interprete solo un modesto successo. Rendendosi conto che il suo talento era di tipo diverso, Louis si legò a Hotaling come aiuto regista, e alla fine giunse anch'egli a dirigere comiche per la Lubin. Nella primavera del 1915 la casa ingaggiò il comico inglese Billie Reeves mentre, con l'eccezione di Mae Hotely, che avrebbe continuato a lavorare insieme a Reeves tutti i componenti della squadra di "Gay Time" – ad eccezione di Mae Hotely, che avrebbe lavorato con Reeves – furono lasciati andare, compresi Will Louis e Babe Hardy. I due, assieme al collega della Lubin Raymond McKee, sarebbero approdati alla Edison, dove verso la metà del 1915 Louis diresse McKee e Hardy in diverse comiche.

Babe Hardy trascorse il resto dell'anno passando da uno studio di New York all'altro; alla fine fu ingaggiato da Louis Burstein per la seconda unità della sua società, la Wizard, che stava realizzando le prime comiche della serie "Pokes and Jabbs". La Wizard chiuse e

*Oliver "Babe" Hardy started his film career working in the "Gay Time" series of comedies for Lubin. The troupe was led by director Arthur D. Hotaling, and featured as the star his wife, comedienne Mae Hotely. At one time or another, comedians such as Bobby Burns and Walter Stull (later "Pokes & Jabbs"), Raymond McKee, Walter Kendig (eventually the first Louie in the "Heinie & Louie" comedies), Babe Hardy, and a minor player named Will Louis were working in the company. Will Louis had been at Lubin since at least 1909, and although working steadily only found minor success as a performer. Sensing his talents lay elsewhere, Louis latched onto Hotaling as his assistant, and then eventually directed comedies himself for Lubin. In the spring of 1915 Lubin hired English comedian Billie Reeves, and with the exception of Mae Hotely, who would work in support of Reeves, the entire "Gay Time" unit was let go, including both Will Louis and Babe Hardy. Along with fellow Lubin alumnus Raymond McKee, Louis and Hardy would find work at Edison, where Louis directed McKee and Hardy in a number of comedies in mid-1915.*

*Babe Hardy bounced around various New York studios for much of the rest of 1915, until he was hired by Louis Burstein to help form a second unit for his company Wizard, which was making the first "Pokes & Jabbs" comedies. Wizard died, and overnight a new company, Vim Comedies, was born. The Vim*



*The Serenade*, 1916: Babe [Oliver] Hardy, Florence McLoughlin, Billy Ruge.

immediatamente nacque una nuova società, la Vim Comedies, che si stabilì nei vecchi studi della Lubin a Jacksonville, in Florida, e continuò a realizzare le comiche con “Pokes e Jabbs”. Babe, insieme al consumato artista di vaudeville Billy Ruge, fungeva da spalla agli interpreti principali, Bobby Burns e Walter Stull. Com’era prevedibile, Hardy e Ruge erano più che all’altezza del proprio ruolo, e impressionarono Burstein tanto da spingerlo ad affidare loro una propria serie, “Plump e Runt.” C’era bisogno di un regista, e allo scopo fu ingaggiato Will Louis, che aveva già diretto Ruge alla Edison. Louis avrebbe diretto tutte le 35 comiche di “Plump e Runt”, oltre a una serie di cortometraggi con Hardy come protagonista, per lasciare la Vim all’incirca quando questa fallì, alla fine del 1916.

In *The Serenade* troviamo Hardy & Ruge (come erano spesso indicati nella pubblicità) nel ruolo di musicisti nella banda del direttore Billy Bletcher, che si esibisce per le strade e diffonde nel vicinato una musica non propriamente dolcissima. La presenza di Oliver Hardy nella parte di un musicista di strada ha indotto alcuni a tracciare un collegamento diretto tra questo film e il successivo cortometraggio di Laurel & Hardy *You’re Darn Tootin’* (1928). In realtà, gli unici veri punti di contatto stanno nel fatto che i personaggi suonano per le strade, e forse nel livello della loro arte musicale. Le comiche di “Plump e Runt” consentirono però a Hardy di mettersi alla prova nel ruolo di protagonista comico e di ampliare le proprie conoscenze sull’arte cinematografica, imparando da Will Louis (dopo la partenza di Louis dalla Vim, Hardy si cimentò anche come regista). In questo senso *The Serenade* e altre comiche della Vim costituiscono un’anticipazione di ciò che il destino avrebbe riservato a Hardy una decina d’anni dopo. — ROB STONE



*The Serenade*, 1916: Babe [Oliver] Hardy, ?

*company established themselves at the former Lubin studios in Jacksonville, Florida, and continued the “Pokes & Jabbs” comedies. Babe, along with longtime vaudevillian Billy Ruge, worked in support of the lead comedians, Bobby Burns and Walter Stull. As one would expect, Hardy and Ruge were more than adequate in their roles, and impressed Burstein so much that they were given their own series, “Plump & Runt.” A director was needed, and Will Louis, who had also directed Ruge at Edison, was hired for the job. Louis would end up directing all 35 of the “Plump & Runt” comedies, as well as a number of shorts starring Hardy, before leaving Vim around the time of the studio’s collapse at the end of 1916.*

*The Serenade features Hardy & Ruge (as they were often billed) as musicians in conductor Billy Bletcher’s band, playing on the streets and bringing not-so-sweet music to the neighborhood. Oliver Hardy as a street musician causes some to try and draw a straight line between this film and the later Laurel & Hardy short *You’re Darn Tootin’* (1928). But the only real similarities are that they are playing on the street, and perhaps the level of their musicianship. However, the “Plump & Runt” comedies did allow Hardy the chance to really stretch his legs as a lead comedian, and to learn much about filmmaking from Will Louis (Hardy even tried directing himself, after Louis’s departure from Vim). So in that sense *The Serenade*, and other Vim comedies, were in their own way embryonic of what was to come for Hardy a decade later. — ROB STONE*



*The Serenade*, 1916: la banda musicale di Schmidt (Billy Bletcher) / "Schmidt's Wiener Band" with Billy Bletcher (conductor), Babe [Oliver] Hardy (horn) and Billy Ruge (clarinet).

## THE RENT COLLECTOR (US 1921)

REGIA/DIR, SOGG/STORY: Larry Semon, Norman Taurog. PHOTOG: H. [Hans F.] Koenekamp. CAST: Larry Semon (*Larry*), Babe [Oliver] Hardy (*Hurricane [Urragano] Smith*), Frank Alexander, Norma Nichols, Eva Thatcher, Pete Gordon. PROD: Vitagraph / Larry Semon Comedies. COPIA/COPY: streaming digital file, 27'56"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Ricostruzione effettuata dalla Lobster Films, usando 4 elementi: duplicato negativo ricavato da materiale della Filmoteca Valenciana, 305 m. (collezione Lobster); duplicato negativo incompleto della Cineteca di Bologna, 522 m.; nitrato a grana fine dell'Éclair, 277 m.; copia 16mm appartenente a una collezione privata. La durata di 27'56" del file digitale così ottenuto è di 637 m. a 20 fps. / *Reconstructed by Lobster Films, using 4 elements: dupe neg made from material in the Filmoteca Valenciana, 305 m. (Lobster collection); incomplete dupe neg from the Cineteca di Bologna, 522 m.; nitrate fine grain from Éclair, 277 m.; 16mm print from a private collection. The final digital version's running time, 27'56", calculated at 20 fps, equals a 35mm length of 637 m., or 2090 ft.*

Oliver "Babe" Hardy giunse agli studio Vitagraph verso la fine del 1918, dopo aver lavorato alla L-KO in varie comiche in cui aveva o il ruolo principale o parti secondarie. Era questa la normale prassi, con l'eccezione, per quasi tutto il 1916, dei film della serie "Plump e Runt" in cui Babe era sempre il protagonista. Alla Vitagraph invece, per sei anni circa, avrebbe avuto quasi esclusivamente ruoli da "prima spalla comica". È il caso dei film che fece con Jimmy Aubrey, ex allievo di Fred Karno. Il talento e la fama di Aubrey non raggiunsero mai le dimensioni del suo gigantesco ego, che rimase ferito quando lo studio cominciò a concedere a Babe Hardy un significativo rilievo pubblicitario; alla fine Aubrey cacciò Babe dalla sua unità. In attesa di affidargli un altro incarico, la Vitagraph prestò il nostro al produttore G.M. ("Broncho Billy") Anderson, che lo fece recitare come spalla di un comico di nome Stan Laurel in un film intitolato *The Lucky Dog* (1921). All'epoca di *The Rent Collector*, ovvero all'inizio del 1921, Larry Semon era uno dei maggiori comici di Hollywood e sicuramente il più famoso della Vitagraph. Contrariamente a quanto si sostiene in lavori recenti dedicati alla sua carriera, Semon era molto generoso con gli attori che recitavano con lui in parti di ricalzo e spesso concedeva loro lunghe apparizioni sullo schermo. Questa situazione si adattava perfettamente a Babe Hardy, che si trovava del tutto a suo agio nel ruolo di spalla. Il licenziamento si trasformò quindi in una promozione: Hardy, ora libero da Aubrey, fu subito accaparrato da Semon, che lo aggiunse al gruppo dei suoi attori fissi. I due sarebbero diventati grandi amici – Semon anzi insegnò a Babe lo sport che sarebbe diventato la sua ossessione: il golf. Hardy avrebbe lavorato con Semon per i successivi sei anni.

*The Rent Collector* è il primo film interpretato da Oliver Hardy come attore stabile di Larry Semon: poiché per molto tempo è stato impossibile vederlo, è stata fatta una certa confusione. In una sua filmografia manoscritta, Stan Laurel menziona un film intitolato *The Rent Collector*, e ciò ha fatto spesso pensare che potesse trattarsi di un'altra apparizione congiunta di Stan e Babe nel periodo pre-Hal Roach. Quello annotato da Stan è però semplicemente il titolo di lavorazione del suo film del 1922 *The Pest*. In *The Rent Collector* abbiamo comunque Oliver Hardy, e vederlo è certamente un piacere. Il rapporto di lavoro tra Hardy e Semon è ancora in una fase troppo precoce perché Babe possa interagire a fondo con Larry, ma questo è un buon inizio per quella che sarebbe stata una grande combinazione di talenti. – ROB STONE

*Oliver "Babe" Hardy arrived at the Vitagraph studios in late 1918, having just worked at L-KO on a number of comedies in which he took on both lead and supporting roles. This was common practice, except for much of 1916, when Babe led the "Plump & Runt" films. But at Vitagraph, and for the next six or so years, Babe would work almost exclusively as "chief comedy support." He first did so working with Jimmy Aubrey, an alumnus of the Fred Karno company. Aubrey's talent and fame never reached the height of his gigantic ego, which was bruised when the studio often gave Babe Hardy a significant amount of publicity, and eventually Aubrey fired Babe from his production unit. Babe, then between assignments at Vitagraph, was subsequently loaned out to producer G.M. ("Broncho Billy") Anderson, and appeared in a film entitled *The Lucky Dog* (1921), playing support to a comedian by the name of Stan Laurel.*

*At the time of this film, *The Rent Collector*, in early 1921, Larry Semon was one of the biggest comedy stars in Hollywood, and certainly the most well-known of the Vitagraph comedians. Contrary to more recent accounts of Semon's career, he was actually very generous to his supporting players, and often gave them a considerable amount of screen time. This was a perfect fit for Babe Hardy, who was very comfortable taking the secondary role. So what was a dismissal turned into a promotion: Hardy, now free from Aubrey, was quickly snapped up by Semon and added to his regular cast. The two would become fast friends, Semon even teaching Babe the sport that would become his obsession – golf. Hardy would work with Semon for the next six years.*

*The Rent Collector is the first film that Oliver Hardy made as a full-time member of the Larry Semon stock company. For many years it was unavailable for viewing, causing some confusion. In a handwritten filmography Stan Laurel mentioned a film called *The Rent Collector*. This led to much speculation that this was another pre-Hal Roach joint appearance by Stan and Babe. However, the title that Stan jotted down was merely the working title for his 1922 film *The Pest*. But we do get Oliver Hardy in *The Rent Collector*, and that certainly is a welcome sight. It's too early in Hardy's working relationship with Larry Semon for Babe to get too much interaction with Semon, but it is, however, a good start to what ended up being a great combination of talents. – ROB STONE*



*The Rent Collector*, 1921: Larry Semon, Babe [Oliver] Hardy, Norma Nichols.

## WHEN KNIGHTS WERE COLD (US 1922)

REGIA/DIR: Frank Fouce. PHOTOG: Irving G. Ries. DID./TITLES: Thomas N. Miranda. COST, MAKE-UP: Sam Kaufman. CAST: Stan Laurel (*Lord Helpus [Il Signore ci aiuti]*), Catherine Bennett (*Principessa/Princess Elizabeth New Jersey*), Scotty MacGregor (*Sir Chief Raspberry [Capo Lampona]*), William Armstrong (*Conte di/Earl of Tabasco*), Will Bovis (*Duca di/Duke of Sirloin [Controfiletto]*), Stanhope Wheatcroft (*Principe di Plutone/Prince of Pluto*), Harry de More (*Re/King Epsom*), Sam Kaufman, Marguerite Kosik (*la piccola ballerina/child dancer*). PROD: Metro Pictures / Quality Producing Co. (G.M. Anderson). USCITA/REL: 12.02.1922. COPIA/COPY: streaming digital file, 14' (incomp., solo/only RI. 2) (da/from dupe neg., 1152 ft., 22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Preservazione effettuata da / Preserved by the Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Chi esprime un giudizio negativo sul lavoro di Stan Laurel prima del sodalizio con Oliver Hardy sottolinea di solito l'assenza in lui di una personalità comica precisa. Forse a lui semplicemente piaceva adottare approcci differenti alla comicità? Probabilmente no. Uno sguardo al complesso delle interpretazioni individuali di Stan rivela una certa incoerenza. Pare che si chieda: devo fare l'insolente? essere allegro? infantile? E sembra veramente mutare sempre approccio. Ottenne i risultati più brillanti con parodie di film altrui, contrapponendosi al modo cui un personaggio era stato interpretato da un altro attore: *When Knights Were Cold* (*When Knighthood Was in Flower*); *Mud and Sand*, in cui Stan incarna il grande amatore Rhubarb Vaselino (Rodolfo Valentino in *Blood and Sand [Sangue e arena]*); e *The Soilers* (*The Spoilers*). Stan divenne famoso per le interpretazioni in queste parodie, definite all'epoca "travesti", il che conferisce un significato del tutto diverso al titolo in cui si legge: "La nuova comica di Stan Laurel è un travesti".

Come le ultime comiche di Joe Rock, alcuni dei film girati per G.M. Anderson sfruttarono set esistenti, già costruiti per altri film più fastosi e costosi, come appare evidente in questo film. Gilbert M. Anderson ("Broncho Billy") fu uno dei primi ammiratori di Stan Laurel. Insieme realizzarono l'episodio pilota di questa serie di comiche (*The Lucky Dog*) all'inizio del 1921, e Anderson continuò a girare le comiche di Laurel anche senza un contratto di distribuzione, ragion per cui alcune di esse sembrano girate in economia. Ma per *Mud and Sand* e *When Knights Were Cold* fu concluso un accordo con la Metro Pictures che permetteva l'accesso a set più sfarzosi e metteva a disposizione un budget più generoso per le riprese.

I motivi della separazione tra Stan e Anderson non sono chiari. *When Knights Were Cold*, l'ultimo film girato da Stan per Anderson, era solo il sesto degli otto previsti dal contratto con la Metro. Secondo alcuni, la causa furono le recensioni negative, ma in realtà i film (soprattutto *Mud and Sand*) furono accolti con favore. La risposta sta forse nel fatto che questo sarebbe stato l'ultimo film realizzato da G.M. Anderson. Sembra che egli abbia semplicemente fatto le valigie, lasciando Stan a cercare lavoro altrove. In seguito, quando i due vennero intervistati, ebbero l'uno per l'altro solo parole amabili. In generale, a parte le questioni di bilancio, i film realizzati da Stan Laurel per Anderson sono gradevolissimi, e alcuni sono autentici gioielli.

*Those who are dismissive of Stan Laurel's work before his teaming with Oliver Hardy often comment on his lack of a defined comic persona. Perhaps he just liked taking different approaches to his comedy? Well, probably not. A look at the entirety of Stan's solo work does show an inconsistency in his efforts. He seems to be struggling: Should he be brash? Playful? Childlike? Stan did seem to bounce from one approach to another. He found his greatest success making film parodies, playing off someone else's portrayal of a character: When Knights Were Cold (When Knighthood Was In Flower); Mud and Sand, with Stan as the great lover Rhubarb Vaselino (Valentino's Blood & Sand); and The Soilers (The Spoilers). Stan actually became known for his work in these send-ups, which in their day were known as "travesties," giving a whole different meaning to the review headline that read: "Stan Laurel's new comedy is a travesty."*

*Like the later Joe Rock comedies, some of the films made for G.M. Anderson benefitted from the use of existing sets built for more lavish and expensive features, as is apparent in this film. Gilbert M. Anderson ("Broncho Billy") was an early supporter of Stan Laurel. They made the pilot for this series of comedies (The Lucky Dog) in early 1921, and Anderson continued to shoot Laurel comedies even without a distribution deal, which led to some of the films appearing rather low-budget. But with Mud and Sand and When Knights Were Cold a deal had been made with Metro Pictures allowing for access to more lavish sets and a bigger shooting budget.*

*The reasons for Stan's departure from Anderson are unclear. When Knights Were Cold was the last film Stan would do for Anderson, and was only the sixth in an eight-picture deal with Metro. Some suggest this was due to poor reviews, but the films (especially Mud and Sand) received decent reviews. The answer may be found in the fact that this was the last film G.M. Anderson would make. He seems to have just folded his tent, leaving Stan to find work elsewhere. Later in life the two only had the nicest of things to say about each other when interviewed. On the whole, budget or no budget, the films that Stan Laurel made for Anderson are engaging, and a few are true gems.*





When Knights Were Cold, 1922: Stan Laurel, Catherine Bennett.

Di *When Knights Were Cold* sopravvive solo il secondo rullo, e sembra che per quasi cent'anni nessuno abbia visto questo film; ma i giochi di parole nei nomi dei personaggi e nelle allusioni (tra cui, Rainy Knight, Foggy Knights, Stormy Knights, Knights of Pity Us [night/notte; knight/cavaliere; rainy/piovoso; foggy/nebbioso; stormy/tempestoso; pity us/pietà di noi]), la divertente rappresentazione dei cavalli e qualche altra finezza fanno pensare a *Monty Python and the Holy Grail*. Viene da chiedersi quanti dei Python possano aver visto il film. — ROB STONE

*Only the second reel of When Knights Were Cold survives, and it would seem that the film has not been seen for almost a hundred years. But the punning character names and references (which included Rainy Knight, Foggy Knights, Stormy Knights, and Knights of Pity Us), and Stan's playful depiction of the horses in the film and a few other niceties make one think of Monty Python and the Holy Grail. Might several of the Pythons have seen this film at some point? One wonders. — ROB STONE*

## DETAINED (US 1924)

REGIA/DIR: Percy [Scott] Pembroke. ASST DIR: Murray Rock. DID./TITLES: Tay Garnett. CAST: Stan Laurel (*detenuto/a convict*), Julie Leonard (*la figlia del direttore del carcere/the warden's daughter*). PROD: Joe Rock Productions. DIST: Standard Cinema Corporation. USCITA/REL: 01.10.1924 (F.B.O. [Film Booking Offices of America]). COPIA/COPY: streaming digital file, 17' (dal/from 35mm, 22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Ricostruzione effettuata della Lobster Films usando due elementi: nitrato 35mm di una versione condensata, 321 m. (collezione Lobster); nitrato 35mm del secondo rullo, 300 m. circa, Fries Film Archief, Leeuwarden, Olanda. / Reconstructed by Lobster Films, using 2 elements: 35mm nitrate print of an abridged version, 321 m. (Lobster collection), and 35mm nitrate print of Reel 2, c.300 m., from the Fries Film Archief, Leeuwarden, The Netherlands.

Chi è stato a mettere insieme Stan Laurel e Oliver Hardy? Le discussioni su questo tema sono state, e saranno, interminabili. Per alcuni il responsabile della creazione della coppia è G.M. (“Broncho Billy”) Anderson (che in effetti produsse *The Lucky Dog*); altri indicano Leo McCarey, o lo stesso Hal Roach. In realtà non ha importanza, e la verità è che molti hanno contribuito all’incontro fra i due giganti del cinema comico. Nell’elenco si deve inserire, sia pure in un ruolo ambiguo, anche Joe Rock. Come membro della “Riot Squad” della Vitagraph che collaborava alle prime comiche di Larry Semon, poi come componente del duo Montgomery e Rock, e infine come produttore e protagonista di una propria serie indipendente di comiche, Joe Rock era un attore di buon livello. Come altri prima di lui, tuttavia, pensò di poter prolungare la propria carriera passando dall’altra parte della macchina da presa; nel 1924, quindi, nel momento in cui la sua serie di comiche cominciò ad esaurirsi, si mise a produrre film interpretati da altri, a cominciare da Jimmy Aubrey e Stan Laurel.

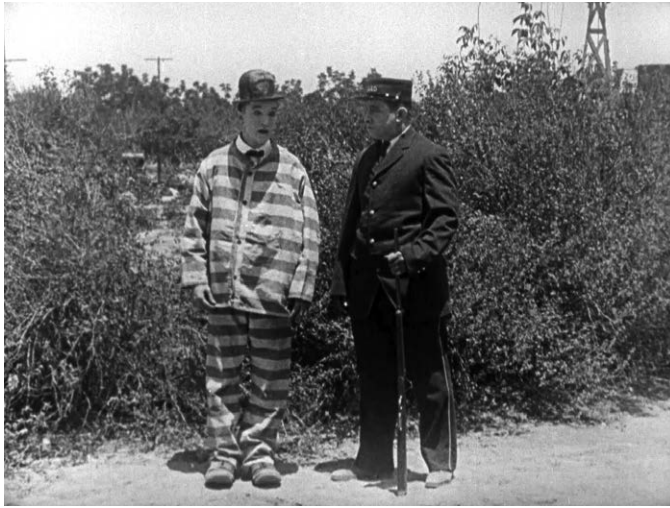
Ancor oggi non è del tutto chiaro perché, dopo un anno ricco di successi con Hal Roach, Stan abbia deciso di abbandonare il “Lot of Fun”; ma Stan era in cerca di lavoro e Joe Rock era in cerca di un comico, e dunque Laurel finì per girare 12 film con Rock. Questa serie di comiche fu però l’unica che Stan realizzò per lui. Avendo stipulato un contratto di produzione con Rock, Stan non era un semplice attore stipendiato, e quindi esitava a continuare nella collaborazione poiché non vedeva giungere la percentuale dei profitti che gli spettava. Comunque, mentre Rock “truccava i conti” per quanto riguarda la quota spettante a Laurel, faceva anche valere il contratto firmato, rendendo difficile per Stan trovare ingaggi come attore. Di conseguenza Laurel andò di nuovo a lavorare – come gagman e regista – presso gli Hal Roach Studios, preparando così il terreno per la sua associazione con Oliver Hardy. In tal modo, quindi, Joe Rock mantenne in vita la carriera di Stan e poi, per una questione di soldi, lo spinse a tornare da Roach, il che permise la nascita del duo Laurel & Hardy.

Alcuni fattori contribuirono a far sì che le comiche Joe Rock-Stan Laurel avessero “una marcia in più”. In primo luogo, Rock insistette perché la compagna di Stan, l’aspirante attrice Mae Laurel, non apparisse nei film. In secondo luogo, Rock girava di solito nello stabilimento della Universal, il che garantiva valori produttivi più elevati. Infine, le didascalie sono opera del futuro regista Tay Garnett (*Il postino suona sempre due volte*), benché per la versione presentata alle Giornate sia stato necessario ritradurle alcune in inglese da fonti non americane.

*There have been, and will be, unending arguments about who was responsible for the teaming of Stan Laurel and Oliver Hardy. Some say G.M. (“Broncho Billy”) Anderson (he did produce The Lucky Dog); others say Leo McCarey, or Hal Roach himself. It doesn’t really matter, and the truth is likely that many had a part in the coming together of the two comedy giants. One to include on the list, in a bit of a backhanded way, is Joe Rock. As part of the Vitagraph “Riot Squad” that supported Larry Semon in his early comedies, and then as half of the comedy team of Montgomery & Rock, and finally producing and starring in his own independent series of comedies, Joe Rock was a decent comedian. But Rock, like others before him, saw a way to extend his career by moving behind the camera, so in 1924, as his own series of comedies began winding down, he set out to produce films starring others, beginning with Jimmy Aubrey and Stan Laurel.*

*Coming after a successful year at Hal Roach, the reasons for Stan’s departure from the “Lot of Fun” are still not quite clear. But Stan was looking for work and Joe Rock was looking for a comedian, so Laurel ended up making 12 films for Rock. Yet that one series of comedies was the only series that Laurel would make for Rock. Having a production deal with Rock, not merely a paid performer, Stan hesitated at continuing with Rock since he wasn’t seeing his percentage of the profits. However, while Rock was “cooking the books” regarding Stan’s share, he also was enforcing the contract the two had signed, making it hard for Stan to get work as a comedian. The result was that Laurel went to work as a gagman and director back at the Hal Roach Studios, setting the stage for his pairing with Oliver Hardy. So Joe Rock kept Stan’s career alive, and then over money pushed him back to Roach, which allowed the team of Laurel & Hardy to happen.*

*A few factors led to the Joe Rock–Stan Laurel comedies being “a cut above.” First, Rock insisted that Stan’s common-law wife and would-be performer Mae Laurel not appear in the films. Secondly, Rock frequently filmed on the Universal lot, giving the films a higher level of production values. Finally, the titles were written by future film director Tay Garnett (*The Postman Always Rings Twice*), although some of the titles for this presentation have had to be translated back to English from non-American sources.*



*Detained*, 1924: Stan (Stan Laurel) finisce in galera senza colpa, ma quando alla fine viene liberato dice di non voler “ritornare nel mondo crudele”. / *Prison inmate Stan (Stan Laurel) becomes distraught when he is eventually pardoned: “I don’t want to go back into the cruel world.”*

Il primo dei titoli realizzati da Stan Laurel per Joe Rock è *Detained*. Girato nel febbraio 1924 come un film pilota con cui ottenere finanziamenti, fu distribuito soltanto alla fine di ottobre. Riluttante ospite di una prigione, Stan passa gran parte del film in compagnia di un altro detenuto, offrendoci un assaggio del modo in cui egli lavorava con un partner (analogamente a quanto avviene in un precedente film di argomento carcerario, *Frauds and Frenzies*, 1918, realizzato da Stan con Larry Semon). *Detained* attinge a opere precedenti come *Pick and Shovel* (1923) e preannuncia gag simili di due film di Laurel & Hardy,

*The first of the films Stan Laurel made for Joe Rock was Detained. Shot in February 1924 as a pilot to obtain financing, the film wasn’t released until late October. As an unwilling resident in a prison, Stan spends much of the film in tandem with another inmate, giving us a glimpse of how Stan would work with a partner (not unlike the earlier prison film Frauds and Frenzies, 1918, which Stan made with Larry Semon). The film borrows from previous efforts such as Pick and Shovel (1923), and foreshadows similar gags in Laurel & Hardy’s*

*The Second Hundred Years* (1927) e *The Flying Deuces* (1939). Da notare anche il ricorso di Stan alla “magia nera”, o piuttosto a un umorismo macabro di cui la sequenza dell’impiccagione (riscoperta solo di recente) è l’esempio principale. Nel complesso i film di Laurel prodotti da Joe Rock si collocano a un livello ben superiore alla media e alcuni, come *Dr. Pyckle e Mr. Pride* (1925), dimostrano che Stan avrebbe potuto avere una lunga carriera come comico individuale. Fortunatamente per noi, Joe Rock cercò di sottrargli la sua parte di profitti. – ROB STONE

*The Second Hundred Years (1927) and The Flying Deuces (1939). Also apparent in the film is Stan’s use of “black magic” or rather macabre humor, the hanging sequence (only recently rediscovered) being the prime example. In total, the Laurel films produced by Joe Rock were well above average, and some, such as Dr. Pyckle & Mr. Pride (1925), show that Stan would have had a long career as a solo comedian. Thankfully for us, Joe Rock tried to cheat him out of his share of the profits. – ROB STONE*

### MOONLIGHT AND NOSES (US 1925)

REGIA/DIR: Stan Laurel. SUPV DIR: F. Richard Jones. ASST DIR: Clarence Hennecke, Clarence Morehouse. SOGG/STORY: Stan Laurel, Carl Harbaugh. DID./TITLES: H.M. Walker. PHOTOG: R.H. Weller, Harry W. Gerstad. MONT/ED: Richard Currier. CAST: Clyde Cook, Noah Young (*i ladri/burglars*), Jimmie [James] Finlayson (*Prof. Sniff*), Fay Wray (*sua figlia/his daughter*), Tyler Brooke (*Ashley, il suo fidanzato/her boyfriend*), Marjorie Whiteis, Helen Gilmore, William Gillespie, Jules Mendel. PROD: Pathé Exchange / Hal Roach Studios. USCITA/REL: 04.10.1925. COPIA/COPY: streaming digital file, 29' (*dal/from* 35mm nitr. pos., *incomp.*, 485 ft., *imbibito/tinted* + *copia/print* 16mm, 1045 ft.); *did./titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

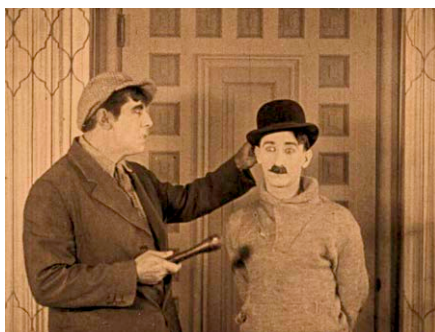
Preservazione effettuata da / Preserved by the Library of Congress, *con/in collaboration with the National Film & Sound Archive of Australia (NFSA), Canberra.*

Stan Laurel lavorò per Hal Roach nel 1918, portando a termine una serie di comiche il cui protagonista originale era stato il clown Toto, il quale aveva bruscamente abbandonato la carriera cinematografica. Stan tornò da Roach nel 1923 per cui fece un’altra serie di comiche, prima da un rullo e poi da due. All’inizio del 1925 Laurel fece definitivamente ritorno agli Hal Roach Studios, inizialmente non come attore ma come sceneggiatore e regista. Prima che il suo contratto con Joe Rock scadesse ed egli potesse ritornare dinanzi alla macchina da presa, Stan impiegò il proprio tempo scrivendo gag e dirigendo attori come Jimmy Finlayson e Clyde Cook. A molti piace sottolineare come il lavoro svolto in questo periodo da Harry Langdon abbia esercitato una grande influenza sulla creazione del personaggio di Stanley, infine adottato da Laurel. Un’influenza più probabile, e reciproca, fu però quella del comico australiano Clyde Cook. Entrambi, a questo punto, prendevano le cose lentamente, puntavano moltissimo sulle reazioni a quanto accadeva e proponevano una comicità meno esplicita e più sottile.

In *Moonlight and Noses* (scherzoso riferimento alla popolare canzone “Moonlight and Roses”), Stan Laurel non è solo il regista ma anche il co-sceneggiatore. Pure in questo film egli esplora i modi per ottenere effetti comici impiegando una coppia di attori. Qui i due sono sullo stesso piano, e anzi l’interprete principale ha forse un ruolo lievemente subordinato (ma non minore); c’è anche la contrapposizione tra un personaggio forte e uno debole. In *Moonlight and Noses* l’altra metà della coppia è rappresentata da Noah Young, che collabora ottimamente con Cook. Stan sta sviluppando qualcosa, i cui risultati cominciano a concretizzarsi. È interessante notare che in quest’epoca Oliver Hardy era appena approdato allo studio di Hal Roach, ed era anzi comparso nel precedente film diretto da Stan, *Yes, Yes, Nanette* (che segna quindi la loro prima collaborazione sotto l’egida di Roach).

*Stan Laurel worked for Hal Roach in 1918, finishing up a series of comedies that had starred the clown Toto, who abruptly abandoned his film career. Laurel returned to Roach in 1923, and made a series of first one-reel and then two-reel comedies. In early 1925 Stan returned to the Hal Roach Studios for good, initially not as a performer but as a writer and director. Until his contract with Joe Rock expired, allowing Stan to go before the cameras again, he spent his time writing gags and directing the likes of Jimmy Finlayson and Clyde Cook. Many like to point to Harry Langdon’s work around this time as having a great influence on the Stanley persona that Laurel would adopt. A more likely influence, which was mutual, would be the work of Australian comedian Clyde Cook. Both at this point took things slow, relied greatly on reaction, and delivered less overt, more subtle comedy.*

*Moonlight and Noses (the title is a playful reference to the popular song “Moonlight and Roses”) was not only directed by Stan Laurel, he co-wrote it. The film shows Stan again exploring the use of a pair of comedians to perpetrate the comedy. This time the two are seen more as co-equals, perhaps even with the lead comedian taking a slightly more subordinate (but not smaller) role, and the play between strong and weak is used. Noah Young is the other half of the team in Moonlight and Noses, and he and Cook work well together. Stan was developing something, and it was beginning to gel. It is interesting to note that around this time Oliver Hardy had just recently arrived at Hal Roach. Hardy even appeared in Stan’s previous directorial effort, Yes, Yes,*



*Moonlight and Noses*, 1925: James Finlayson, Tyler Brooke, Fay Wray, Noah Young, Clyde Cook. (Library of Congress Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)

Babe era giunto dalla Arrow, dove aveva realizzato comiche insieme a Bobby Ray, e anche le interpretazioni di questo duo preannunciano la futura coppia Laurel & Hardy.

La didascalia che introduce Clyde Cook – “Driven out of Dayton, Tenn. by the peanut shortage” (Mandato via da Dayton, Tennessee, dalla carenza di noccioline) – merita forse una spiegazione. Nel luglio del 1925 John T. Scopes venne perseguito penalmente per aver insegnato la teoria dell’evoluzione ai suoi allievi in un liceo di Dayton. Lo

*Nanette* (which marked their first work together at Roach). Babe had come from Arrow, where he was making comedies with Bobby Ray, that pair’s teaming also prefiguring what was to become Laurel & Hardy.

*The intertitle introducing Clyde Cook – “Driven out of Dayton, Tenn. by the peanut shortage” – perhaps needs an explanation. In July 1925, John T. Scopes was prosecuted for teaching evolution in his Dayton, Tennessee, high school*



*Moonlight and Noses*, 1925: Fay Wray, Tyler Brooke. (Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center)

storico processo divenne noto come lo “Scopes Monkey Trial”, ovvero “il processo della scimmia”, e poiché le noccioline sono associate alle scimmie, questa didascalia d’epoca sottintende che il personaggio impersonato da Cook è come una scimmia.

Le analogie tra *Moonlight and Noses* e *Habeas Corpus* (1928), con Laurel e Hardy, sono troppo palesi perché sia possibile ignorarle. La situazione di partenza è identica, con i due protagonisti (in questo caso Cook & Young, nel film successivo Laurel & Hardy) nel ruolo di aspiranti saccheggianti di tombe. *Moonlight and Noses* non è però l’unica occasione in cui Stan impiegò Cook come surrogato di se stesso nell’elaborazione di una comicità di coppia; nello stesso anno sceneggiò (ma non diresse) *Starvation Blues*, comica avventura di due musicisti di strada, Clyde Cook e Syd Crossley. Con la sua ambientazione invernale, questo film è il diretto progenitore della pellicola di Laurel & Hardy *Below Zero* (1930).

In tutti questi film gli appassionati di Laurel & Hardy cercheranno, e troveranno, una prefigurazione dei “Ragazzi” del più grande duo comico di tutti i tempi. Ma per chiunque ami il cinema comico muto, questi splendidi cortometraggi sono l’occasione per qualche sana risata e, allo stesso tempo per rivisitare gli albori del cinema e un’epoca scomparsa (e oggi tanto rimpianta). Stan Laurel (il cui vero nome era Arthur Stanley Jefferson), che imparò il mestiere sul palcoscenico, e Oliver “Babe” Hardy, comico cresciuto nel cinema, erano due persone assai diverse tra loro, ed erano assai diversi anche come artisti. I film che interpretarono l’uno senza l’altro sono diversi da quelli in cui lavorarono insieme, ma vanno apprezzati perché ci fanno pregustare quanto doveva ancora succedere. – ROB STONE

*science class; the celebrated case became known as the “Scopes Monkey Trial.” Since peanuts are associated with apes, this topical intertitle suggests that Cook’s character is himself a monkey.*

*The similarities between Moonlight and Noses and Habeas Corpus (1928) starring Laurel and Hardy are too obvious to ignore. The basic premise of the Boys (here Cook & Young, in the latter Laurel & Hardy) as would-be grave robbers is identical. But Moonlight and Noses wouldn’t be the only time Stan used Cook as a surrogate for himself in developing team comedy. Later in the year he wrote (but didn’t direct) Starvation Blues, a comedy about two street musicians, Clyde Cook and Syd Crossley. The film takes place in the winter, and is a direct ancestor of Laurel & Hardy’s 1930 film Below Zero.*

*In all of these films Laurel & Hardy aficionados will look for and find foreshadowings of the Boys, the greatest comedy team ever. But for any fan of silent comedy, these are wonderful shorts that provide some good laughs, and insights into the early days of filmmaking and a (now oh-so-missed) bygone era. Stan Laurel (born Arthur Stanley Jefferson), who developed his craft first on stage, and Oliver “Babe” Hardy, who was a comedian born on film, were two very different people, and very different comedians. Their solo films are different from their work as a team, but should be celebrated as tantalizing glimpses of what was yet to come. – ROB STONE*



## VOGLIA DI VIAGGIARE THE URGE TO TRAVEL

Ogni lingua possiede parole che colgono in maniera del tutto peculiare le implicazioni di una condizione psicologica; le cerchiamo nella nostra lingua e poi le troviamo, incisive e poetiche, in un'altra. Nei difficili giorni dell'isolamento imposto dal Covid ho cercato un modo per descrivere il mio desiderio di viaggiare, quella brama di saltare su un aereo e volare in posti che conosco e amo, ma anche in altri dove ancora non sono stato ma che mi attraggono per la loro bellezza o per qualche collegamento storico. Due termini affiorano alla mente: la parola tedesca "Sehnsucht," prediletta dagli autori di Lieder e definita da C.S. Lewis come uno "struggimento inconsolabile", e quella portoghese "saudade", che aggiunge una sfumatura di nostalgia malinconica a un senso di perdita, di intensa privazione di qualcosa di indefinito. Poi, a maggio, ho visitato online l'Orphan Film Symposium e ho visto dei film di tema acquatico da cui si è concretizzato il desiderio di lasciare le mie quattro mura e andare all'avventura, in auto o in treno, su una nave o su un aereo.

Partendo da tali riflessioni, ho deciso di mettere insieme un programma di cortometraggi che potesse rispecchiare questo desiderio e questa necessità. Almeno dall'inizio del diciannovesimo secolo esiste in inglese l'espressione "armchair traveller" (viaggiatore in poltrona) per descrivere chi, seduto a casa propria, sfogliando libri di viaggio o guardando fotografie, o semplicemente usando la fantasia, immagina di trovarsi altrove. W. Somerset Maugham inizia il suo racconto "Honolulu" (1921) con le parole "Il viaggiatore saggio viaggia solo con l'immaginazione", riecheggiando le memorie del conte Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (Viaggio attorno alla mia stanza, 1794), in cui l'autore, agli arresti domiciliari, trascorre i suoi 42 giorni di prigionia trasformando con l'immaginazione la propria stanza da letto in un paese straniero. L'espressione "armchair traveller" deriva probabilmente da quella francese "voyageur sédentaire"

*Every language has words that uniquely capture the connotations of a psychological state; we grasp for them in our own idiom and then find them encapsulated with poetic efficiency in another. During the difficult days of COVID lockdown I kept searching for a way to describe my longing to travel, that yearning to jump on a plane and fly to some of the places I know well and love dearly, along with other places I've yet to go but draw me through beauty or historical associations. Two words came to mind: the German "sehnsucht," beloved of German lieder writers and which C.S. Lewis defined as "inconsolable longing," and the Portuguese "saudade," which adds a melancholic tinge of nostalgia to a feeling of loss, of missing something that intensely. Then in May I accessed some of the Orphan Film Symposium online and watched a number of water-themed films that concretized the urge to leave my four walls and strike out, whether by car, train, boat, or plane.*

*With that in mind, I decided to put together a program of short films that capture this desire, this need. From at least the early 19th century, we've had in English the expression "armchair traveller," to describe someone who sits at home and, whether via travel books or photographs or simply his or her own imagination, envisions themselves in other places. W. Somerset Maugham opens his short story "Honolulu" (1921) with the line "The wise traveller travels only in imagination," referencing Count Xavier de Maistre's 1794 memoir *Voyage autour de ma chambre* (A Journey Round My Room), in which the author, under house arrest, passes his 42 days of incarceration imagining his bedroom as if it were a foreign land. It seems likely that the term "armchair traveller" is derived from the French "voyageur sédentaire" (literally "sedentary traveller"), which dates at least*

(letteralmente “viaggiatore sedentario”), che risale almeno all’epoca di Luigi XV, quando un “voyage sédentaire” è menzionato nell’atto unico *Les Amours déguisés* (1726) di Alain-René Lesage e Jacques-Philippe Orneval. Quest’opera teatrale è opportunamente ambientata a Citera, luogo natale di Venere e scenario di un’immaginazione culturale assai più vasta dell’effettivo spazio geografico dell’isola.

Non è una sorpresa trovare un’espressione ancor più poetica in arabo: *مسافر زاده الخيال* (Mousafer Zadoh Alkhayal), coniata da Mahmoud Hassan Ismael e ripresa in una famosa canzone di Mohamed Abd El Wahab, che si può approssimativamente tradurre “un viaggiatore che ha come unica provvista la propria immaginazione”. In questi tempi difficili, in cui molti di noi sono costretti a stare in casa, la provvista più importante è veramente la nostra immaginazione, e il principale catalizzatore dell’immaginazione è l’immagine in movimento. Ho illustrato la mia idea di un programma dedicato ai viaggi a diversi archivisti, che con empatia e generosità mi hanno inondato di splendide proposte. La selezione che ho compiuto rispecchia una concezione personale e non pretende di essere rappresentativa (se avessi cercato di essere rappresentativo, il programma durerebbe cinque ore). Ho seguito il principio di mostrare una combinazione di luoghi familiari e di posti meno noti, ma colti con immagini così suggestive da farci silenziosamente sospirare: “Vorrei essere lì adesso.” Ho volutamente evitato ciò che potrebbe essere inteso come “esotico”, poiché ciò scoprirebbe un vaso di Pandora che è più saggio lasciare ad altri programmi. Si potrebbe obiettare che il film sul Cairo e Giza, *Un Voyage au Caire*, contraddice questa regola, e in effetti questo splendido incrocio tra un travelogue e un film sulla moda è innegabilmente esotizzante, ma Il Cairo è una città molto vicina al mio cuore, uno dei luoghi verso cui più ho desiderato volare in questi ultimi otto mesi. Il Taj Mahal rimane sbalorditivo, ma non esotico per coloro che visitano l’Uttar Pradesh più volte all’anno; le lagune della Polinesia non sono esotiche per chi si reca abitualmente a Tahiti; e le piramidi, pur nella gloria della loro eterna imponenza, non sono esotiche ai miei occhi.

La voglia di viaggiare non dipende solo dal richiamo che esercitano su di noi nuove visioni e nuovi suoni; è dettata anche dal desiderio di ritornare nei luoghi che conosciamo e amiamo. Il viaggiatore esperto non si limita ad ammirare famose destinazioni turistiche; egli sente che i luoghi in cui giunge non gli appartengono, ma osa credere di poter essere a casa sua anche lì. Spero che questo programma riecheggi il vostro desiderio di fare le valigie e correr via, per andare a passeggio nelle strade familiari di altre città, sguazzare tra le onde delle vostre spiagge preferite o scivolare lungo canali ancora ignoti. Michel Robida scrisse una volta un bell’articolo sulle banderuole segnamento di Parigi (“*Images de Paris. Girouettes. Les rêves tournent au gré des vents*”, *La Presse*, 22.10.1934), la cui conclusione sintetizza perfettamente il senso di questo mio tentativo: “Un viaggio in poltrona – un viaggio della mente – è il viaggio più bello, perché è come vorremmo che fosse, perché non ci sono ostacoli e qualsiasi sogno ci è permesso.”

JAY WEISSBERG

*as far back as the time of Louis XV, when a “voyage sédentaire” is mentioned in the one-act play Les Amours déguisés (1726) by Alain-René Lesage and Jacques-Philippe Orneval. It’s fitting that the play takes place in Cythera, the birthplace of Venus and a setting that’s formed a larger part in the cultural imagination than the island’s actual geographical spaces.*

*Unsurprisingly, there’s an even more poetic expression in Arabic, *مسافر زاده الخيال* (Mousafer Zadoh Alkhayal), coined by Mahmoud Hassan Ismael and famously used in a song by Mohamed Abd El Wahab, which roughly translates as “a traveller whose provision is his imagination.” In this difficult period, with so many of us homebound, our greatest provision is indeed our imagination, and the greatest catalyst for the imagination is the moving image. I expressed my idea of a travel program to a number of archivists, and with empathy and generosity they overwhelmed me with wonderful choices. The selection I’ve made is by design personal and doesn’t aim to be representative (if I tried to be representative, the program would last five hours). My guiding principle was that the places shown should be a combination of familiar sites and locations less well-known but nonetheless captured in such evocative images that they make us silently sigh: “I want to be there now.” I’ve deliberately avoided including what can be construed as “the exotic,” as that opens up a can of worms best left for other kinds of programs. Some may argue that the film of Cairo and Giza, *Un Voyage au Caire*, contradicts my rule, and while this gorgeous cross between travelogue and fashion film is indeed unquestionably exoticizing, the city of Cairo is a place very close to my heart, and one of the main places I’ve been yearning to fly to these past eight months. The Taj Mahal remains stunning but not exotic to people who visit Uttar Pradesh multiple times a year; Polynesian lagoons won’t be exotic to those who regularly go to Tahiti; and the Pyramids, while forever imposingly glorious, are not exotic to me.*

*The urge to travel isn’t just the pull of new sights and sounds, it’s about returning to places we know and love. For the practiced traveller, this means more than simply admiring famed tourist destinations; it’s feeling places not our own and allowing ourselves the belief that we can also somehow belong. I hope this program speaks to your own desires to pack your bags and charge forth, whether to walk familiar streets in other cities, frolic in the waves of beloved beaches, or glide through canals you’ve never experienced before. Michel Robida wrote a lovely article about Parisian weathervanes, and its ending is a fitting summary of what I’ve tried to do here: “A journey in one’s armchair – a journey of the mind – is the nicest kind of journey, because it’s what we want it to be, because there are no obstacles, and all our dreams are granted.” (“*Images de Paris. Girouettes. Les rêves tournent au gré des vents*,” *La Presse*, 22.10.1934)*

JAY WEISSBERG



## LA DERNIÈRE INVENTION DE L'INGÉNIEUR COURANDAIR: À TRAVERS L'IMPOSSIBLE (Un Voyage abracadabrant) (FR 1922)

REGIA/DIR, SOGG/STORY, ANIM: Henri Monier. PROD: Pathé-Frères. USCITA/REL: 1922 (anteprima per la stampa/press show: 07.06.1922). COPIA/COPY: streaming digital file, 1'41" (da/from Pathé-Baby 9.5mm; orig. 35mm I.: 115 m.; frammento/fragment, 21 m., 18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

I viaggi immaginari hanno qualcosa di magico e allora non ci potrebbe essere titolo migliore per iniziare il programma di *La dernière invention de l'ingénieur Courandair: à travers l'impossible*, noto anche come *Un voyage abracadabrant*. In questo delizioso progenitore di *Up* della Pixar, Vendebout (un gioco di parole con "vent debout", ossia vento contrario) e il suo amico Courandair ("courant d'air", ossia corrente d'aria) inventano una casa volante che li trasporta nel deserto in un tempo assai più breve di quello necessario per leggerne in un libro di viaggi. Regna una grande incertezza sull'identità dell'animatore Monier, che lavorava per la Pathé già nel 1912: il suo *Le Grand Voyage de Marius* appare nel cofanetto di DVD della Lobster *Les Pionniers de l'animation*. Non solo il suo nome di battesimo è scritto Henri o Henry, ma varia anche il cognome, ora Monnier ora Monier. Alcuni lo identificano con l'Henri Monier che collaborò come illustratore con varie riviste, tra cui *Le Canard Enchaîné*, ma a meno che la data di nascita del 1901 non sia errata (non può aver realizzato *Le Grand Voyage de Marius* a 11 anni di età) deve trattarsi di una persona diversa. Ad aumentare ancor più la confusione, un precedente Henry Monnier (1799-1877) era stato un caricaturista, attore e drammaturgo di fama.

La Cinémathèque française ha catalogato questo cortometraggio sotto due titoli, *Le voyage abracadabrant* e *La dernière invention de l'ingénieur Courandair: à travers l'impossible*. È con quest'ultimo titolo che il film uscì, come si deduce dalle citazioni nella stampa dell'epoca, tra cui *Ciné-Journal* (10.06.1922), mentre il primo è in realtà la prima didascalia sopravvissuta. Il personaggio di Vendebout, chiamato anche Vent-Debout, fu il protagonista di una propria serie, comprendente *Le voyage de Vent-debout* (1920), *Vent-debout s'entraîne* (1921) e *Vent-debout chasseur* (1921); il nome di Courandair appare invece in altri due titoli, oltre a quello qui programmato: *Le rêve de l'aviateur Courandair* e *L'Ingénieur Courandair dans la lune*, entrambi usciti nel 1920. "Jicky", il critico di *L'Éclair*, non era un appassionato di animazione, ma fece un'eccezione per *L'aviateur Courandair* (molto probabilmente *Le rêve de l'aviateur Courandair*), che giudicò (29.05.1920) assai meno sciocco dei film della serie "Mutt and Jeff" e godibile anche per gli adulti. – JAY WEISSBERG

## [NEW-YORK] (SE 1911)

PHOTOG: Julius Jaenzon. PROD: Svenska Biografteatern. RIPRESE/FILMED: 1911. V.C./CENSOR DATE: 21.01.1913. COPIA/COPY: streaming digital file, 8'50" (da/from 35mm nitr. pos.); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

La Statua della Libertà era stata inaugurata 25 anni prima del 1911, quando la Svenska Biografteatern puntò la propria cinepresa su New York. Il film che ne risultò, in splendide condizioni e magnificamente restaurato dal Museum of Modern Art, ci fa viaggiare insieme in un

*Trips made in the imagination have something magical about them, so what better way to start the program than with La dernière invention de l'ingénieur Courandair: à travers l'impossible, also known as Un voyage abracadabrant? In this delightful precursor to Pixar's Up, Vendebout (a play on "vent debout," or headwind) and his friend Courandair ("courant d'air," or draft) invent a flying house that transports them to a desert in less time than it would take to read about it in a book of travels.*

*There's a great deal of uncertainty regarding the identity of the animator Monier, who worked for Pathé as early as 1912 – his Le Grand Voyage de Marius appears in Lobster's Les Pionniers de l'animation DVD box-set. Not only is his first name sometimes given as Henri/Henry, but his surname is spelled Monnier/Monier. Some have proposed he's the Henri Monier who worked as an illustrator for Le Canard Enchaîné among other publications, but either his birth date of 1901 is incorrect (he couldn't have been 11 years old when making Le Grand Voyage de Marius) or he's a different person. Confusing things even further, an earlier Henry Monnier (1799-1877) was a well-regarded caricaturist, actor, and playwright.*

*The Cinémathèque française has the short catalogued under two titles, Le voyage abracadabrant and La dernière invention de l'ingénieur Courandair: à travers l'impossible, but judging from mentions in the contemporary press, including Ciné-Journal (10.06.1922), the latter was the actual release title, while the former is taken from the first surviving intertitle. The character Vendebout, also called Vent-Debout, had his own series, including Le voyage de Vent-debout (1920), Vent-debout s'entraîne (1921), and Vent-debout chasseur (1921), while Courandair's name appears in two other titles apart from the one we're showing: Le rêve de l'aviateur Courandair and L'Ingénieur Courandair dans la lune, both released in 1920. L'Éclair's critic "Jicky" (29.05.1920) wasn't a fan of animated films, but he made an exception for L'aviateur Courandair (which was most likely the same film as Le rêve de l'aviateur Courandair), declaring it to be far less stupid than Mutt and Jeff, and was even enjoyable for adults. – JAY WEISSBERG*

*The Statue of Liberty was inaugurated 25 years before Svenska Biografteatern trained their camera on New York in 1911. The resulting film, in stunning condition and beautifully restored by the Museum of Modern Art, acts as both a*



[New-York], 1911: Il ponte di Brooklyn/The Brooklyn Bridge; la metropolitana sopraelevata all'incrocio di/the elevated railway at Worth Street & the Bowery; Pell Street, Chinatown; Herald Square.

luogo e in un tempo particolare, un tempo che, come ci suggerisce la saggezza, non era “migliore” di quello attuale, anche se oggi le nostre emozioni potrebbero farci vedere le cose diversamente. Siamo di fronte a una città completamente moderna in un momento di trasformazione: vediamo mescolarsi carri trainati da cavalli e automobili, vediamo sorgere nuovi grattacieli – il Flatiron Building era stato completato da nove anni, mentre la costruzione del Woolworth Building era appena iniziata – e soprattutto vediamo la varietà degli

*trip to a place and a voyage to a particular time, one that wisdom warns us was not “better” than now, even though our emotions at present may say otherwise. It’s a thoroughly modern city in a moment of change: we can see it in the mix of horse carts and motor cars, the rise of new skyscrapers – the Flatiron Building opened only nine years earlier, while construction had only just begun on the Woolworth Building – and the variety of women’s clothing, reflecting not simply*



[New-York], 1911: Fifth Avenue, incrocio con / at 28th Street; Flatiron Building; veduta verso sud dal/view south from Flatiron Building; Statue of Liberty.

abiti femminili, che rispecchiano non solo la classe sociale ma anche l'adesione a una moda proiettata verso il futuro, contrapposta all'arroccarsi in un deliberato tradizionalismo.

Il film si sposta dalle immagini di lavoratori e gitanti che giungono in vaporetto a Battery Park (non senza rivolgere un cenno alla statua dell'inventore svedese-americano John Ericsson) alle vedute di Lower Manhattan, con la sua animatissima rete di ponti grandiosi, tram e ferrovie sopraelevate. Dal Lower East Side, si stabilirono i

*class but also a forward-looking embrace of fashion versus a purposefully entrenched conservatism.*

*The film moves from workers and day-trippers arriving by steamship at Battery Park (with a nod to the statue of Swedish-American inventor John Ericsson) to views of lower Manhattan and its bustling network of grandiose bridges, trams, and elevated railroad tracks. From the Lower East Side, where my ancestors first settled when they arrived in America,*

miei antenati al loro arrivo in America, e da Chinatown passiamo al distretto del Flatiron e al Ladies' Mile. Poi la nostra attenzione si concentra su un'automobile con chauffeur, identificabile, grazie alla targa, come la vettura, appena immatricolata, appartenente ad Antoinette Lochowicz. Vediamo la proprietaria, con il volto impassibile, sul sedile posteriore assieme ai figlioletti Elsie e Francis e a quella che deve sicuramente essere la domestica Mary Moriarty (l'autista afro-americano sembra l'unico che si diverte). Sul sedile anteriore, accanto all'autista troviamo Florian Lochowicz (lui e la moglie erano probabilmente cugini), il barbiere di J.P. Morgan e di altri magnati dell'industria, con la piccola Emily in grembo. Dopo la gita a Manhattan saranno probabilmente tornati alla loro bella casa in città, appena oltre Brooklyn's Prospect Park, dove Antoinette morì nel 1956.

Questa è – era? – la mia New York, immediatamente riconoscibile, dalla maestosa rete di cavi sul ponte di Brooklyn ai bianchi sbuffi di fumo dei tubi di vapore. E poi gli eleganti grandi negozi di Broadway, il rassicurante stile neogotico di Grace Church, il gigantesco campanile veneziano del Met Life Building. Come canta Alicia Keys, “Even if it ain't all it seems, I got a pocketful of dreams. Baby I'm from New York.” (“Anche se non tutto è come sembra, ho una manciata di sogni in tasca. Tesoro, sono di New York.”)

Alcune fonti secondarie indicano come operatore Julius Jaenzon, che si sapeva essere venuto a New York a bordo del Lusitania mentre era impegnato con il film non distribuito *Opiumhålan* (La fumeria d'oppio; 1911) e con la commedia del 1912 ora perduta, *Kolingens galoscher: Den stora världsomseglingen eller Hvad skall Engström säga?* (Le galosce di Kolingen: la grande circumnavigazione del mondo ovvero cosa dirà Engström), entrambi girati in più paesi e sul transatlantico stesso. Dall'esame dei documenti di bordo risulta infatti che “Henrik Jaenzan”, “fotografo”, arrivò a New York sul Lusitania il 14 luglio 1911 insieme all'attore-regista Eric Malmberg e agli attori Victor Arfvidson, Lars Björck e Lilly Jacobsson. Benché anche il fratello di Julius, Henrik, facesse l'operatore, non risulta da nessuna parte che egli avesse accompagnato questa troupe e ciò porta a pensare che chi ha fornito le generalità del gruppo agli uffici della compagnia di navigazione abbia confuso i nomi dei due fratelli. Sulla base ciò, e dopo aver accuratamente confrontato le fotografie della spedizione cinematografica, possiamo ora tranquillamente attribuire *New-York* a Julius Jaenzon, pur in assenza di prove documentali incontrovertibili. – JAY WEISSBERG

*and Chinatown, we shift to the Flatiron district and Ladies' Mile. Next we focus on a chauffeur-driven car, identifiable thanks to the license plate as the newly registered vehicle belonging to Antoinette Lochowicz. We see her stone-faced in the back (in fact, only the African-American chauffeur seems to be enjoying himself) with her children Elsie and Francis, together with what must surely be their servant Mary Moriarty. In the front next to the driver sits Florian Lochowicz (he and his wife were likely cousins), barber to J.P. Morgan and other barons of industry, with daughter Emily on his lap. Once their Manhattan excursion was finished, they would have returned to their handsome townhouse just off Brooklyn's Prospect Park, where Antoinette died in 1956.*

*Some secondary sources list Julius Jaenzon as the cameraman, since he was known to have come to New York on the Lusitania while making the unreleased *Opiumhålan* (1911) and the now-lost comedy *Kolingens galoscher: Den stora världsomseglingen eller Hvad skall Engström säga?* (1912), which were both shot in multiple countries and on the ship. A perusal of ship manifests in fact shows that “Henrik Jaenzan,” “photographer,” arrived in New York on the Lusitania on 14 July 1911 together with actor/director Eric Malmberg and actors Victor Arfvidson, Lars Björck, and Lilly Jacobsson. While Julius' brother Henrik was also a cameraman, there's no record he accompanied this troupe, making it likely that someone else in the party confused the brothers' names when providing the information to the Cunard office. Given this new evidence, together with a careful comparison of photographs from the filmmaking expedition, we can now confidently ascribe *New-York* to Julius Jaenzon, although ironclad documentary proof remains absent.*

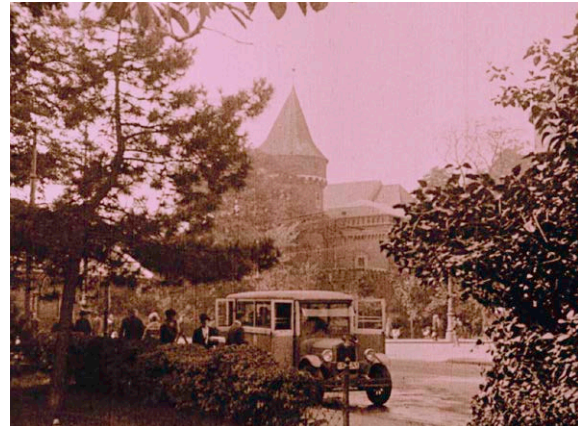
*This is – was? – my New York, readily recognizable, from the majestic web of cables on the Brooklyn Bridge to the billowing white smoke from steam pipes. The elegant emporiums on Broadway, the neo-Gothic reassurance of Grace Church, the gargantuan Venetian campanile of the Met Life Building. As Alicia Keys sings, “Even if it ain't all it seems, I got a pocketful of dreams. Baby I'm from New York.” – JAY WEISSBERG*

### PLANTY KRAKOWSKIE [Il parco Planty di Cracovia / Planty Park in Kraków] (PL 1929)

REGIA/DIR: Szczesny Myslowicz. PROD: Instytut Filmowy “Lumen”. USCITA/REL: 1929. COPIA/COPY: streaming digital file, 10', incomp. (finale mancante/ending missing), (da/from 35mm, 177 m., scan: 16 fps, imbitito e virato/tinted & toned); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa.

Benvenuti a Cracovia, inconfondibile meta turistica polacca, che da anni attira visitatori da tutto il mondo con la splendida architettura e l'atmosfera storica. Grazie all'opportunità concessa dall'edizione online di quest'anno, siamo lieti di presentarvi questo cortometraggio

*Welcome to Kraków, one of the most recognizable of Poland's tourist destinations. For years it has been enticing international visitors with its beautiful architecture and historic atmosphere. Seizing the opportunity provided by this year's online edition, we*



*Plenty Krakowskie, 1929: Barbakan; Torre Pasamonikow/Tower Pasamonikow; le vie/the streets: Józefa Piłsudskiego; Szevska; Podwale 7 con, sulla destra, dietro i ponteggi, il teatro Bagatela / with the Bagatela Theatre under scaffolding on the right. (Filmoteka Narodowa, Warszawa)*

diretto nel 1929 da Szczęśny Mysłowicz (1890-1946), offrendovi uno sguardo virtuale sull'aspetto della città in epoca prebellica. Questo film eccezionale è un estratto da un progetto in tre parti che Mysłowicz dedicò a Cracovia su commissione del consiglio comunale della città, in occasione dell'Esposizione generale polacca che si tenne dal 16 maggio al 30 settembre 1929 a Poznań. L'esposizione, organizzata per celebrare il decimo anniversario del ritorno della Polonia all'indipendenza, voleva presentare i risultati ottenuti dal paese dopo la ricostruzione.

Unitevi a noi per una passeggiata di nove minuti attraverso la città e il suo parco principale, il Planty, colto dall'occhio di Mysłowicz, fondatore dell'Istituto Cinematografico Lumen. A differenza di altre grandi città polacche, Cracovia non fu distrutta durante la seconda guerra mondiale, e *Planty krakowskie* vi offre la magnifica opportunità di sentirvi quasi come foste in città oggi.

IGA HARASIMOWICZ, ANNA SIENKIEWICZ-ROGOWSKA

*are delighted to present this 1929 short directed by Szczęśny Mysłowicz (1890-1946), and give you a virtual glimpse of what the city looked like in pre-war times.*

*This unique film constitutes an excerpt of a three-part project by Mysłowicz about Kraków, commissioned by the city council for the Polish General Exhibition that took place from 16 May to 30 September 1929 in the city of Poznań. The exhibition was held to celebrate the 10th anniversary of Poland's restoration of independence and to present the major achievements of the rebuilt country.*

*Join us for a 9-minute walk through the city and its main park, Planty, caught by the eye of Mysłowicz, founder of the Lumen Film Institute. Unlike most major Polish cities, Kraków wasn't destroyed during the Second World War, which means Planty krakowskie gives you a splendid opportunity to almost feel like you're there today. – IGA HARASIMOWICZ, ANNA SIENKIEWICZ-ROGOWSKA*

### **UN VOYAGE AU CAIRE (Nos vedettes à l'étranger) (FR 1928)**

PROD: Pathé-Revue. USCITA/REL: 1928. COPIA/COPY: streaming digital file, 3"25" (da/from 35mm, 60 m., 16 fps, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Il critico di *L'Intransigeant* (04.06.1928) deplorò che in questo film la coppia formata da Gabrielle Robinne (1886-1980) e René Alexandre (1885-1946) venga mostrata mentre si trova in albergo, come chiunque altro, ammira le piramidi, come chiunque altro, e cavalca un cammello, come chiunque altro. Egli apprezzò tuttavia l'uso del colore. È vero che Il Cairo, le piramidi e la sfinge sono sempre stati capisaldi di ogni travelogue, ma è ugualmente difficile credere che quello qui

*The critic for L'Intransigeant (04.06.1928) complained that in this film, the couple Gabrielle Robinne (1886-1980) and René Alexandre (1885-1946) are seen in a hotel, like everyone else, viewing the Pyramids, like everyone else, and riding a camel, like everyone else. He does however admire the use of colour. It's true that Cairo, the Pyramids, and the Sphinx were enduring mainstays of travelogues, but even so, this is hardly the kind*



*Un voyage au Caire (Nos vedettes à l'étranger), 1928: René Alexandre & Gabrielle Robinne davanti alla Sfinge / in front of the Sphinx. (Gaumont Pathé Archives)*



*Un voyage au Caire (Nos vedettes à l'étranger, Pathé-Revue, 1928): René Alexandre & Gabrielle Robinne con la figlia Colette / with their daughter Colette.*  
(Gaumont Pathé Archives)

illustrato sia il tipo di viaggio che “chiunque altro” avrebbe potuto prenotare all'ufficio della Thomas Cook Tours sulla Fifth Avenue, che abbiamo visto nel film su New York.

Per cominciare, l'Heliopolis Palace Hotel, inaugurato nel 1910, era uno dei più grandi e lussuosi del mondo; la zona di servizio nel seminterrato era così vasta che vi fu installata una ferrovia a scartamento ridotto. Quando Mme. Robinne e sua figlia Colette (1918-2002) passeggiano negli ampi giardini dell'albergo in una giornata insolitamente ventosa, possiamo ammirare non solo un ambiente verde e lussureggiante, ma anche il vestito color malva di madame (forse una creazione della Maison Agnès, i cui capi, allora di gran moda, Robinne indossava

of visit “everyone else” would be booking in the Thomas Cook Tours office on Fifth Avenue, seen in the New York film.

For starters, the Heliopolis Palace Hotel, which opened in 1910, was one of the grandest and most luxurious hotels in the world, with a basement service area so large that a narrow-gauge railway was installed. As Mme. Robinne and her daughter Colette (1918-2002) promenade in the extensive hotel gardens on an unusually windy day, we're able to admire not just the verdant surroundings but also madame's mauve frock (might it be from Maison Agnès, whose fashionable garments Robinne modeled for magazines of the time?). At the Pyramids, as they

come modella sulle pagine delle riviste dell'epoca?). Alle Piramidi, i nostri protagonisti scendono dalla loro Isotta Fraschini (un modello simile a quello posseduto da Norma Desmond in *Viale del tramonto*), e notiamo con ammirazione la giacca verde di Gabrielle, altrettanto pratica quando ella sale in groppa a un cammello e posa dinanzi alla Sfinge, attirando la nostra attenzione sul colletto di pelliccia e sulla bella cintura che cinge le pieghe e si intona all'elegante cappello.

*Un voyage au Caire*, catalogato come *Nos vedettes à l'étranger*, offre una classica visione orientaleggiante e turistica dell'Egitto, con un'attrattiva in più: è un film sulla moda. Robinne e Alexandre, vedettes della Comédie-Française e famosissimi presso il pubblico cinematografico degli anni Dieci, avevano già visitato Il Cairo almeno una volta, nel 1926, quando vi avevano interpretato con successo il dramma di Georges de Porto-Riche *Amoureuse*. La coppia era sicuramente a suo agio nella sofisticata atmosfera francofona e cosmopolita della città, la cui raffinata vita notturna si snodava in luoghi come il casinò Alhambra e il Café Riche; si mescolava alla vita mondana degli espatriati, ma socializzava anche con l'occidentalizzante élite cairota (non fatevi sfuggire il libro di imminente uscita *Midnight in Cairo: The Divas of Egypt's Roaring 20s* di Raphael Cormack). Se guardate attentamente, riuscirete ancora a scorgere le tracce di questo passato nei resti fatiscenti del centro cittadino, dove qualche dettaglio Art Deco sopravvive fra le tempeste di polvere e l'incuria degli uomini. L'Heliopolis Palace Hotel è stato trasformato da Hosni Mubarak in residenza presidenziale, e oggi non è più un sontuoso luogo di ospitalità bensì il simbolo del brutale regime odierno, che suscita fra gli abitanti una paura tale da indurli a distogliere lo sguardo. – JAY WEISSBERG

*step out of their Isotta Fraschini (a similar model to Norma Desmond's car in Sunset Boulevard), we approvingly note her green coat, equally functional as she rides a camel and poses before the Sphinx, drawing our attention to the fur collar and fetching buckle that cinches the folds and finds its match on her clever hat.*

*Un voyage au Caire, catalogued as Nos vedettes à l'étranger, is the classic tourist's Orientalized view of Egypt, with the added attraction of being a fashion film. Robinne and Alexandre, stars of the Comédie-Française and well-known to cinema audiences of the 1910s, had already been to Cairo at least once before, in 1926, when they starred in a successful run of Georges de Porto-Riche's play Amoureuse. They would have been intimately familiar with its cosmopolitan Francophone sophistication and its chic nightlife in places like the Alhambra Casino and the Café Riche, associating with worldly ex-pats but also possibly hobnobbing with the Westernized Cairene elite (look out for Raphael Cormack's forthcoming book Midnight in Cairo: The Divas of Egypt's Roaring 20s). If you look hard, you can still find traces of this past in the crumbling remains of the city's downtown, where Art Deco details somehow survive dust storms and neglect. However, the Heliopolis Palace Hotel was converted by Hosni Mubarak into a presidential residence, and now, rather than embodying a sumptuous place of hospitality, it's a symbol of the current brutal regime, instilling such fear among residents that locals literally avert their eyes. – JAY WEISSBERG*

**TIEDEMANN'S NATURFILM: OVER BESSEGGEN PÅ MOTORCYKSEL** [I film Tiedemann sulla natura: Sulla cresta di Besseggen in moto / Tiedemann's Nature Film: Over Besseggen by Motorcycle] (NO 1932)

PROD: Wilse Film Co., per/for Tiedemanns Tobaksfabrik. v.c./CENSOR DATE: 29.07.1932. COPIA/COPY: streaming digital file, 3'40" (da/from 35mm, 62 m., 18 fps); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

“Sì, o viaggiatore, se hai un animo devoto, pronto all'adorazione della natura, e un cuore sensibile ai suoi più possenti richiami, vieni e attraversa il Søgne-fjeld,” proclamava Emily Lowe nel suo libro di viaggi, pubblicato in forma anonima nel 1857, *Unprotected Females in Norway*; or, *The Pleasantest Way of Travelling There, Passing through Denmark and Sweden* (Viaggiatrici indifese in Norvegia, o il modo più piacevole di viaggiare lì, passando per la Danimarca e la Svezia). Insieme alla madre, ella percorse a piedi la zona situata immediatamente a ovest dei luoghi in cui fu girato *Over Besseggen på motorcykkel*; il paesaggio è però simile, e il senso quasi religioso di reverente stupore, di fronte a scenari tanto grandiosi, era probabilmente lo stesso.

I viaggiatori internazionali scoprirono effettivamente la cresta montuosa di Besseggen, protesa tra i laghi Gjende e Bessvatnet, negli anni successivi al resoconto di Emily Lowe; per i norvegesi essa rimane una delle destinazioni turistiche più popolari del paese, e attualmente *National Geographic* la pone tra i 20 migliori siti di escursionismo al mondo. Henrik Ibsen

“Yes, traveller, if you have a soul devoted to nature's worship, and a heart which responds to her most powerful appeals, pass the Søgne-fjeld,” asserted Emily Lowe in her anonymously published 1857 travel book *Unprotected Females in Norway*; or, *The Pleasantest Way of Travelling There, Passing through Denmark and Sweden*. She and her mother were trekking just to the west of where *Over Besseggen på motorcykkel* was shot, but the landscape is similar, and the almost religious sense of awe when faced with such a grandiose vista would be the same.

*International travellers really discovered the Besseggen mountain ridge, straddling Lake Gjende and Lake Bessvatnet, in the years following Lowe's account, and for Norwegians it remains one of the country's most popular destinations, currently rated by National Geographic as one of the world's 20 top hiking spots. Henrik Ibsen sets a key scene there in Peer Gynt, describing the ridge as “Nigh*



colloca qui una delle scene principali di *Peer Gynt* e così descrive la cresta: “Lunga quasi quattro miglia, si stende dinanzi a voi affilata come una falce”. E tale appare nel film, mentre il motociclista si avvicina compiendo spericolate acrobazie che fanno rimescolare lo stomaco. Ma che panorami! Gjendesheim, dove il film inizia, si trova nel punto più orientale del lago, circondato dalle montagne di Jotunheimen, ed è ancor oggi, pare, il rifugio montano più visitato a nord delle Alpi. James A. Lees e Walter J. Clutterbuck, autori del classico volume del 1882, *Three in Norway (by Two of Them)* (letteralmente, Tre in Norvegia scritto da due di loro), lamentarono la fastidiosa presenza nella zona della *Metacnephia* tredecimata – un simulide (ossia una specie di moscerino) tipico della zona di Gjende – la cui popolazione, peraltro, pare aver subito

l'anno scorso una brusca diminuzione, suscitando timori per l'ecosistema. Il film, un ibrido fra travelogue e cortometraggio promozionale sponsorizzato dalla Tiedemann Tobaksfabrik, fa parte di una serie di pellicole pubblicitarie per sigarette realizzate fra il 1929 e il 1937. Alle Giornate del 2019 ne abbiamo proiettato un altro esempio nella sezione sulla pubblicità commerciale. L'eccellente nota scritta per il catalogo da Tina Anckarman e Magnus Rosborn ricostruisce la storia di queste produzioni, ma qui vorrei soffermarmi sull'immagine finale del film, che mostra un pacchetto delle sigarette turche leggere “Medina” prodotte dalla Tiedemann. Il profilo di moschee e minareti disegnato sulla confezione rappresenta certo la quintessenza dell'orientalismo, ma offre anche – intenzionalmente – un ulteriore stimolo al viaggiatore in poltrona, spingendo la sua immaginazione verso terre esotiche e inducendolo a sogni d'avventura (sarà meglio, però, evitare di riprodurre le blasfeme pubblicità a stampa della Tiedemann). – JAY WEISSBERG



*Tiedemanns Naturfilm: Over Besseggen på motorcykel, 1932.*  
(Nasjonalbiblioteket, Oslo/ Mo i Rana)

on four miles long it stretches sharp before you like a scythe,” which is how it appears in the film, as the motorcyclist approaches the edge with stomach-churning daredevilry. But what views! Gjendesheim, where the film opens, at the easternmost edge of the lake, surrounded by the Jotunheimen mountains, is apparently still the most visited mountain lodge north of the Alps. James A. Lees and Walter J. Clutterbuck, authors of the classic 1882 volume *Three in Norway (by Two of Them)*, complained of the Gjende blackfly (*Metacnephia* tredecimata), though apparently last year their numbers

dropped precipitously, causing concern for the ecosystem. The film is a hybrid travelogue-advertisement sponsored by Tiedemann Tobaksfabrik, part of a series of cigarette commercials made between 1929 and 1937. At the 2019 Giornate we screened another example, in the section “Genre-Bending Commercials – or, ‘The Norwegian-Swedish Chocolate Connection.’” Tina Anckarman and Magnus Rosborn’s excellent catalogue note provides the history of these productions, but I do want to point out the film’s final image, of a pack of the company’s Medina mild Turkish cigarettes. The silhouette of mosques and minarets on the packaging, while the very definition of Orientalism, intentionally acts as another spur to the armchair traveller, opening up the imagination to exotic lands and making the beholder dream of adventure. (The company’s blasphemous print ads, however, are best left unreproduced.) – JAY WEISSBERG

### **LA BELGIQUE PITTORESQUE / SCHILDERACHTIG BELGIE (serie/series) (BE 1922-23?): LE LITTORAL BELGE / DE BELGISCHE KUST: OSTENDE/OOSTENDE; BRUGES / BRUGGE**

PROD: Service Cinématographique de l'Armée belge (S.C.A.B.). COPIA/COPY: streaming digital file, 13' (da/from 35mm, c.180 m., 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: FRA, NLD. FONTE/SOURCE: Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Belgisch Filmarchief, Brussels.

Il Service Cinématographique de l'Armée belge (l'Unità cinematografica dell'esercito belga), noto con la sigla S.C.A.B., fu istituito nel 1916 e oggi è conosciuto soprattutto per l'opera che svolse durante la prima guerra mondiale; proseguì tuttavia l'attività negli anni successivi, con cinegiornali e film promozionali come *La Belgique Pittoresque / Schilderachtig Belgie*. Si tratta di una serie di cortometraggi concepiti per illustrare le bellezze del paese, che senza dubbio dimostrano la

*The Service Cinématographique de l'Armée belge (the Belgian Army Film Unit), known as S.C.A.B., was formed in 1916, and is best known today for their work during the First World War, but their activities continued in the years following, when they made newsreels and promotional films like La Belgique Pittoresque / Schilderachtig Belgie. This is a series of shorts designed to show off the beauties of the country and, no doubt, demonstrate*



*La Belgique Pittoresque. Le Littoral Belge: Ostende / Schilderachtig Belgie. De Belgische Kust: Oostende, 1922-23?* (Cinémathèque royale de Belgique)

rapidità con cui (almeno all'apparenza) il Belgio si era ripreso dalle ferite della guerra. Ciascun episodio inizia con un'immagine della carta del paese, e una bacchetta animata che sembra scaturire dalle profondità della Francia indica la zona illustrata nel film. Per questo programma abbiamo scelto due capitoli, dedicati a Ostende/Oostende (Ostenda) e Bruges/Brugge.

#### **Le littoral Belge / De Belgische Kust: Ostende/Oostende**

“La regina delle spiagge” e “La regina delle località balneari europee”: così era definita Ostenda quando figurava tra i più prestigiosi luoghi di ritrovo del *beau monde*, che affollava la città attratto dalle acque salubri, dalla morbida sabbia, dagli hotel di lusso, dalla raffinata vita notturna e naturalmente dal Casinò sito nel famoso Kursaal. Nel 1921 il viaggio da Londra alla costa belga durava solo cinque ore, grazie a due collegamenti diretti giornalieri da Dover, e la città attirava nuovamente sciami di visitatori britannici, oltre ai turisti continentali.

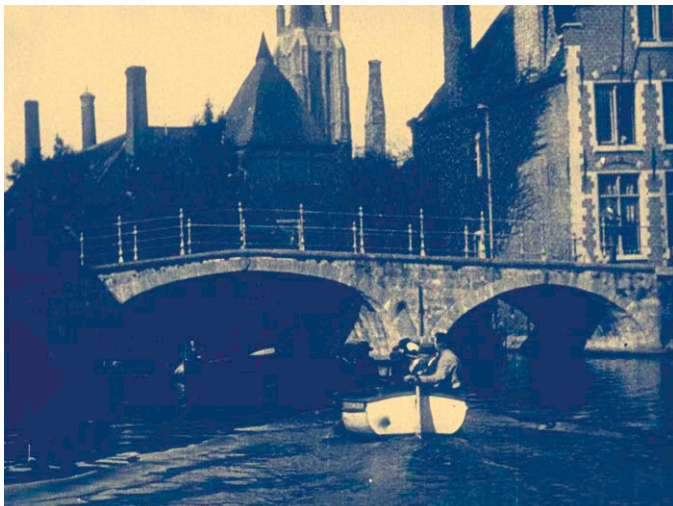
Il film inizia mostrandoci il monumentale ingresso del Royal Palace Hotel con le sue 500 stanze (non fatevi sfuggire l'esuberante ragazzino che, in basso a destra, danza la giga a beneficio della macchina da presa), e subito dopo passa alle immagini dell'eclettico Kursaal, goffo guazzabuglio architettonico di elementi di fantasia ma autentico palazzo dei piaceri, che tentava i visitatori con attrazioni di ogni tipo. Julien Vandenbrouck, direttore artistico all'epoca in cui fu realizzato questo film, sceglieva per il teatro da 6000 posti solo gli interpreti di qualità più elevata: i Ballets Russes di Sergei Diaghilev furono ospiti stabili nella stagione estiva del 1922, e Benno Moiseiwitsch fu solo uno dei molti pianisti che si esibirono accompagnati dall'orchestra di 100 elementi. Benché i tavoli della roulette venissero periodicamente

*how quickly Belgium had recovered (at least on the surface) from war damage. Each installment opens with a map of the country, and an animated pointer seemingly coming from the depths of France that lands on the pertinent area. In this program we're including two chapters, showing Ostende/Oostende and Bruges/Brugge.*

#### **Le littoral Belge / De Belgische Kust: Ostende/Oostende**

“La Reine des Plages” and “The Queen of European Seaside Resorts” was how Ostend was known when it ranked among the premier watering holes for the *beau monde*, who flocked to the town for its salubrious waters, fine sands, luxurious hotels, world-class nightlife, and of course the Casino in the famous Kursaal. In 1921 it took only five hours travelling time to get from London to the Belgian coast via two direct services daily from Dover, and the city was once again attracting swarms of British visitors, together with Continental tourists.

The film opens with a view of the monumental gateway of the 500-room Royal Palace Hotel (don't fail to notice the exuberant boy dancing a jig for the camera at the bottom right) and then cuts to the eclectic Kursaal, an ungainly architectural mishmash of fantasy elements and a true Pleasure Palace, tempting visitors with a variety of amusements. Julien Vandenbrouck, entertainment manager at the time the film was made, booked only the top acts for the 6,000-seat theatre – Sergei Diaghilev's Ballets Russes were in residence in the 1922 summer season and Benno Moiseiwitsch was but one of a number of solo pianists performing with the 100-piece orchestra. Though the



*La Belgique Pittoresque: Bruges / Schilderachtig België: Brugge, 1922-23?* (Cinémathèque royale de Belgique)

chiusi (e in ogni caso, a parere di molti, i croupier facevano girare la ruota del gioco troppo lentamente, per cui l'unico luogo veramente adatto per la roulette rimaneva Monte Carlo), il gioco d'azzardo rimaneva una delle principali occupazioni serali, mentre le passeggiate sul lungo mare si protraevano fino alle ore piccole.

Ostenda era nota sia per le cabine da bagno che per i costumi monopezzo – nel film li ammiriamo entrambi. Non tutti erano entusiasti del primo ritrovato: Karl K. Kitchen, pseudonimo con cui fu firmato un articolo apparso sul *Philadelphia Inquirer* (2 ottobre 1921), giudicava sgradevole farsi trascinare in acqua in una cabina trainata da un cavallo e poi essere obbligati a fare il bagno accanto all'animale (nel film non si vedono cavalli), ma la frescura del mare era deliziosa, ed è bello vedere famiglie e gruppi di amici che si godono il sole e la sabbia. Un'altra destinazione irrinunciabile era l'ippodromo Wellington, prediletto da re Leopoldo II, che fece costruire le Gallerie reali per collegare la sua villa alla pista. All'incirca nell'epoca in cui fu girato il film, prima che la città subisse gravi danni durante la seconda guerra mondiale, Edith Sitwell scrisse la bizzarra poesia intitolata "Scotch Rhapsody" (Rapsodia scozzese): "A Ostenda c'è un albergo / infinito e freddo come il vento / infestato da spettrali parenti poveri / di conversazioni bostoniane / ... è il posto per me!"

### **Bruges / Brugge**

Possiamo immaginare l'irritazione che deve destare oggi nei cittadini di Bruges la parola "pittoresco", invariabilmente pronunciata dai turisti che si aggirano incantati in questa città perfetta come un quadro. Già nel 1840, William Makepeace Thackeray scrisse "è la più pittoresca e graziosa, fra tutte le pittoresche e graziose città che ho visto", e ancor oggi pochi oserebbero contraddirlo. La qualifica di sito del

*roulette tables were periodically shut down (in any event, it was said the croupiers spun too slowly, making Monte Carlo really the only place for roulette), gambling remained a major evening occupation, and seafront promenades lasted well into the wee hours.*

*Ostend was known for its bathing machines as well as one-piece swimming costumes, both of which are seen here. Not everyone was enamored of the former: the pseudonymous Karl K. Kitchen, writing in the Philadelphia Inquirer (02.10.1921), complained of the unpleasantness of being trundled down to the water in a horse-drawn cabin and then forced to bathe with the animal beside him (no horses are in the film), but the sea was refreshing and it's delightful seeing families and friends enjoying the sun and sand. Also not to be missed was the Wellington Hippodrome, beloved of King Leopold II, who had the Royal Galleries built to connect his villa with the racetrack. About the time the film was made, before the city was severely damaged during World War II, Edith Sitwell wrote her madcap poem "Scotch Rhapsody": "There is a hotel at Ostend / Cold as the wind, without an end, / Haunted by ghostly poor relations / Of Bostonian conversations / ... That is the place for me!"*

### **Bruges / Brugge**

*One can imagine the citizens of Bruges today chafing at the word "quaint," invariably exclaimed by enchanted tourists walking through the picture-perfect city. Already in 1840, William Makepeace Thackeray wrote, "It is the quaintest and prettiest of all the quaint and pretty towns I have seen," and few would gainsay him even now. As a UNESCO World Heritage*

patrimonio mondiale UNESCO ne tutela il peculiare carattere urbano, e ben poco sembra veramente cambiato da quando la visitarono gli operatori dello S.C.A.B.; ma cosa sono 99 anni nella vita di una città che era una potenza economica già nel dodicesimo secolo? Il film trova i momenti di fascino più intenso nelle suggestive scene dei canali, in cui anche noi abbiamo la sensazione di scivolare sull'acqua trasportati in un pomeriggio pigro e tranquillo, tanto da immaginare la particolare trasformazione che i suoni subiscono nell'acqua. Ecco un classico travelogue che sfrutta il movimento della cinepresa, insieme a quello della barca, per incantarci come solo il cinema può fare, e dare vita a quella che Jennifer Lynn Peterson nel libro *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film* definisce "fantasticheria poetica".

Possiamo ammirare molti dei luoghi più famosi della città: il film indugia in particolare sull'altissimo campanile gotico; sul lago artificiale del Minnewater/Lac d'amour con il Kasteel/Château de la Faille; e sul Begijnhof/Béguinage, fondato nel 1245 come dimora per pie donne laiche. Scorgiamo anche la torre campanaria della Onze-Lieve-Vrouwekerk/Chiesa di Nostra Signora, sotto la quale è conservata, nella sua insostenibile, commovente bellezza, la *Madonna di Bruges* di Michelangelo. Ancor più che nelle immagini di luoghi specifici, il fascino del film sta nella capacità di trasportarci in una delle barche a motore che attraversano i canali di Bruges, per passare sotto i ponti, sfiorare i rami che pendono bassi sull'acqua, interrompere i percorsi dei cigni e ammirare i riflessi della luce sul lieve incresparsi della superficie. – JAY WEISSBERG

*Site, its distinct urban character is protected, and very little has demonstrably changed since the S.C.A.B. cameramen were there – but what's a mere 99 years in the life of a city that was already an economic powerhouse in the 12th century? The film's greatest appeal comes from the evocative canal scenes, in which we too feel we're gliding along the waterways, projecting ourselves into a lazy, tranquil afternoon, even imagining the particular way sounds are transmogrified on water. This is a classic travelogue film, using the motion of the camera as well as the motion of the boat to bewitch in a way only moving pictures can, engendering what Jennifer Lynn Peterson in her book *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film* calls a "poetic reverie."*

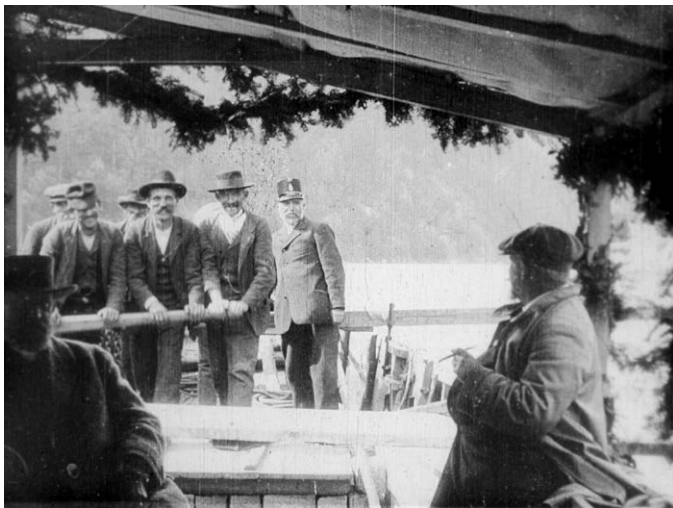
*A number of the city's iconic locations are visible, with particular attention paid to the soaring Gothic belfry; the man-made reservoir of the Minnewater/Lac d'amour with the Kasteel/Château de la Faille; and the Begijnhof/Béguinage, founded in 1245 as a home for lay religious women. Also glimpsed is the tower of the Onze-Lieve-Vrouwekerk/Church of Our Lady, below which sits Michelangelo's unbearably moving Bruges Madonna. Even more than providing glimpses of specific locations, the film's strength lies in its ability to project us into one of those motorboats, passing under the bridges, brushing aside low-hanging branches, interrupting some swans, and admiring the way light reflects off the gently rippling surface. – JAY WEISSBERG*

### SVATOJÁNSKÉ PROUDY [Le rapide di San Giovanni / St. John's Rapids] (CS 1912)

REGIA/DIR: Antonín Pech. PROD: Kinofa, Praha. USCITA/REL: 11.1912. COPIA/COPY: streaming digital file, 2'59" (da/from 35mm, 81.5 m. [orig. 130 m.], imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

"Fotografia impeccabile", proclamava un annuncio pubblicitario sulla rivista specializzata austriaca *Kinematographische Rundschau* (Panorama cinematografico) del 29 novembre 1912, e in effetti i movimenti di macchina di *Svatojánské proudy* (il titolo tedesco è *St. Johannes Ströme*) si segnalano per la loro fluida bellezza, tanto che il film ottenne la medaglia d'oro alla prima Internationale Kino-Ausstellung (Esposizione cinematografica internazionale), tenutasi a Vienna nell'ottobre 1912. L'evento – insieme congresso ed esposizione dei più recenti progressi della tecnologia cinematografica – si svolgeva sotto lo speciale patrocinio dell'arciduca asburgico Leopoldo Salvatore, che come i suoi figli nutriva un vivo interesse per il cinema. Accanto a *Svatojánské proudy* il 22 ottobre fu proiettata una serie di produzioni tedesche, austro-ungariche e francesi, tra cui altri travelogue sul Monte Bianco (Alexander Ortony), l'Arcipelago malese (Pathé Frères) e Bruges (Gaumont); è interessante notare che il programma del giorno seguente comprendeva un cortometraggio sulla produzione cinematografica, prodotto da Karl Oberländer, di cui credo si siano perse le tracce: *Herstellung eines Kinofilms* (La produzione di un film).

*"Impeccable photography" boasted an advertisement in the Austrian trade publication Kinematographische Rundschau (Cinematographic Panorama, 29.11.1912), and indeed, the camerawork in Svatojánské proudy (the German title is St. Johannes Ströme) has such a fluid beauty that it was awarded the gold medal at the first Internationale Kino-Ausstellung (International Cinematographic Exhibition), held in Vienna in October 1912. The event was both a Congress as well as an exhibition of the latest in film technology, under the special patronage of the Habsburg Archduke Leopold Salvator, who together with his sons had a keen interest in cinema. The films shown on 22 October alongside Svatojánské proudy were a range of German, Austro-Hungarian, and French productions, and included other travelogues of Mont Blanc (Alexander Ortony), the Malay archipelago (Pathé Frères), and Bruges (Gaumont) – interestingly, in the program the following day was a short about filmmaking produced by Karl Oberländer which I believe is untraced, *Herstellung eines Kinofilms* (Production of a Movie).*



*Svatojánské proudy*, 1912. (Národní filmový archiv, Praha)



Il cofanetto di DVD del Filmarchiv Austria “K.u.K. Kinobox” contiene un breve film d’attualità della Pathé Frères, *Zur Kinoausstellung*, in cui appaiono alcuni esercenti che parteciparono a questa esposizione del 1912: mi chiedo se Antonín Pech, direttore di Kinofa, la prima casa cinematografica ceca, e regista di *Svatojánské proudy*, possa essere riconoscibile tra la folla. Pech (1874-1928) lavorò come esercente e fotografo prima di iniziare a collaborare con il pioniere della cinematografia Jan Kříženecký; nel 1911 fu uno dei fondatori di Kinofa, per cui produsse pellicole a soggetto e documentari.

Senza dubbio i membri della giuria di Vienna furono colpiti dal modo in cui il film coglie le drammatiche immagini di una barca che scende lungo la vorticoso corrente delle rapide di San Giovanni sul fiume Vltava (la Moldava, o Moldau in tedesco), nel momento del passaggio dal tardo pomeriggio al chiar di luna. D’estate il luogo era una destinazione popolare tra i campeggiatori – all’inizio ne scorgiamo alcuni – e stimolò la creatività di Bedřich Smetana, il cui ciclo sinfonico *Má vlast* (La mia patria) comprende il rapido passaggio ritmico “*Svatojánské proudy*”. Ma anche prima di Smetana, queste rapide ispirarono l’omonima opera romantica di Josef Richard Rozkošný.

Purtroppo le rapide non esistono più, inghiottite dalla costruzione della diga che, poco dopo la seconda guerra mondiale, ha creato il lago artificiale di Štěchovice. Il film di Pech, riportato dal restauro allo splendore delle imbibizioni e del viraggio originali, ci consente di provare ancora l’esperienza dei grandiosi dirupi che strapiombano nel fiume come se ci trovassimo noi stessi in acqua, trainati all’inizio dai barcaioli o, ancor meglio, con i compagni di canoa, mentre immergiamo i remi nelle acque del fiume che si precipita vorticoso verso Praga. – JAY WEISSBERG

*Included in the Filmarchiv Austria’s DVD set “K.u.K. Kinobox” is a brief actuality by Pathé Frères, *Zur Kinoausstellung*, showing some of the exhibitors attending that 1912 trade show, and I wonder whether Antonín Pech, director of the first Czech film company Kinofa and the man who made *Svatojánské proudy*, is recognizable among the crowds. Pech (1874-1928) was a photographer and exhibitor before he began working with pioneering filmmaker Jan Kříženecký; in 1911 he co-founded Kinofa, producing fiction and nonfiction films.*

*No doubt the judges in Vienna were especially struck by the way the film captures the dramatic views from a boat sailing along the swift currents of the St. John’s Rapids on the Vltava River (often known as the Moldau), seen during the shift from late afternoon to moonlight. It was a popular destination for campers at midsummer – some can be seen towards the start – and a stimulus for Bedřich Smetana, whose symphonic cycle *Má vlast* [My Country] includes the fast-moving rhythmic passage “*Svatojánské proudy*.” Even before Smetana though, the Rapids were an inspiration for a Romantic opera of the same name by Josef Richard Rozkošný.*

*Sadly the Rapids are no more, having been dammed up to create the Štěchovice Reservoir shortly after World War II. Pech’s film, restored to its gorgeous original tints and tones, allows us to still experience the grandeur of the cliffs plunging into the river as if we were on the water ourselves, either rowed by the ferrymen at the start or, better yet, with fellow canoers, dipping our oars into the swirling river as it speedily makes its way to Prague. – JAY WEISSBERG*



(Trieste, estate 1939): bagnanti/bathers. (La Cineteca del Friuli)



### (TRIESTE, ESTATE 1939) (IT 1939)

REGIA/DIR: ? PHOTOG: ? PROD: ? COPIA/COPY: streaming digital file, 7' (da/from 35mm, 155 m., scan: 20 fps); senza did./no intertitles.

FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Materiale positivo stampato in assenza di colonna sonora, di provenienza sconosciuta, scansionato a 20 fps in funzione di una ottimale percezione visiva. / Scanned from a preservation print made from nitrate printed without a soundtrack, transferred at 20 fps to ensure optimal visual perception.

Percorrendo la strada costiera in direzione sud verso Trieste, scorgiamo la torre del castello di Miramare, adagiato sul suo promontorio. Costruito per Massimiliano e Carlotta, la sventurata coppia asburgica, divenne poi una delle residenze di Amedeo duca d'Aosta e della sua consorte Anna d'Orléans, che forse si trovavano proprio al castello quando furono girate queste immagini. Uno stacco ci trasporta, lungo la costa, fino alla pittoresca baia di Sistiana, su cui troneggia l'Hotel Belvedere. Denominato originariamente Parkhotel, era stato costruito dal principe Alessandro della Torre e Tasso nel 1906, quando la Venezia Giulia e il Friuli orientale facevano ancora parte dell'impero austro-ungarico, e univa le caratteristiche più moderne di un raffinato stabilimento termale a una sobria eleganza. Le stanze degli ospiti erano arredate all'inglese e, almeno all'epoca della gestione originaria, si poteva pranzare sulla terrazza gustando specialità viennesi all'ombra dei glicini e dei rampicanti (maggiori dettagli sono reperibili in "Sistiana bei Triest," *Der Fremdenverkehr* [Turismo], 20 ottobre 1912). La macchina da presa ci conduce poi nuovamente verso sud, attraverso il tunnel aperto nella parete rocciosa con l'esplosivo nel 1928 (secondo la tradizione, prima di riemergere alla luce del sole

*We're driving along the coast road heading south towards Trieste when we glimpse the tower of the Castello Miramare perched on the headland. Built for the ill-fated Habsburg couple Maximilian and Charlotte [Carlota], the castle became one of the residences of Amadeo, Duke of Aosta, and his wife Anne d'Orléans, who may have been in residence when the film was shot. A jump cut takes us further up the coast to the picturesque bay of Sistiana, presided over by the Belvedere Hotel. Originally christened the Parkhotel, it was built by Prince Alexander of Thurn und Taxis in 1906, when Venezia Giulia and eastern Friuli were still part of the Austro-Hungarian Empire, and combined the very latest in hygienic spa sophistication with restrained elegance. English décor characterized the guest rooms, and, at least when under its original management, diners could enjoy Viennese delicacies while relaxing on the wisteria- and vine-laden terrace. (More details can be found in "Sistiana bei Triest," *Der Fremdenverkehr* [Tourism], 20.10.1912.)*

*The camera then takes us back south, through the tunnel created in 1928 by blasting apart the rockface, where tradition*



(Trieste, estate 1939): i bagni Lanterna e Ausonia-Savoia / the Lanterna and Ausonia-Savoia bathing establishments. (La Cineteca del Friuli)

dovremmo dare tre colpi di clacson). Appare ora lo slanciato profilo dello stabilimento balneare di Grignano con il suo porticciolo e in seguito, adeguatamente affollato di bagnanti estivi, l'Excelsior, gremito di chiassosi adolescenti che sguazzano accanto al castelletto neogotico di Alessandro Cesare. Ci spostiamo infine a Trieste, dove ammiriamo le immagini dei bagni alla Lanterna e Ausonia-Savoia; le imponenti strutture moderniste di questi stabilimenti, simili a un villaggio su

*dictates we must give three honks of our horn before emerging into daylight. Next is the streamlined bathing establishment at Grignano with its small harbor, and then, properly crowded with summer swimmers, the Excelsior, packed with rowdy teenagers splashing in the waters next to the small neo-Gothic castle of Alessandro Cesare. Finally we move further into Trieste, where we can appreciate views of both the Lanterna and Ausonia-Savoia*

palafitte, erano state inaugurate solo pochi anni prima della realizzazione del film. Qui osserviamo un'allegria mescolanza di bagnanti di tutte le età, alcuni dei quali si esibiscono in impressionanti tuffi acrobatici. Poi però, come il graffio della puntina di un giradischi su un disco di vinile, ci turba notare due ritratti di Benito Mussolini, accanto a un emblema sportivo nazista in cui svastica e spada sono racchiuse in una ghirlanda di foglie di quercia. Sì, questa è l'Italia del 1939.

(Trieste, estate 1939) avrebbe naturalmente dovuto avere una colonna sonora con una voce narrante, ma la copia della Cineteca del Friuli è muta. L'archivio possiede un altro film analogo, girato anch'esso nell'estate del 1939 a Grado; molto probabilmente, entrambi facevano parte di una serie di pellicole destinate a promuovere la regione come destinazione estiva. Lo mettiamo in programma come una nota discordante, un monito sui pericoli della nostalgia non accompagnata dalla memoria storica. Nel settembre del 1938, Trieste era stata lo scenario di una delle più trionfali visite di Mussolini, descritta dagli storici come il momento in cui la messinscena del fascismo raggiunse il suo apogeo (sul sito dell'Istituto Luce sono reperibili i cinegiornali con i discorsi e le immagini delle adulanti masse di triestini). Accingendosi a promulgare le leggi razziali antisemite, che entrarono pienamente in vigore nel novembre successivo, Mussolini sfruttò l'occasione per raccontare alla prospera popolazione ebraica della città che i decreti erano diretti contro gli ebrei stranieri, e non contro i locali, ma una propaganda venefica si era già insinuata nella stampa popolare, e nonostante i tentativi revisionistici di minimizzare le leggi rispetto a quelle tedesche gli effetti furono terribili. Ecco il contesto del film, che ci costringe a prendere atto dell'insidioso spazio mentale che separa la tranquilla gioia di un viaggio in poltrona dal disagio storico. – JAY WEISSBERG



(Trieste, estate 1939): una bagnante / a lady bather.  
(La Cineteca del Friuli)

Baths; many of the impressive Moderne structures we see, described as looking like a village on stilts, were inaugurated just a few years before the film was made. Here we notice a happy mix of ages, together with impressive diving displays. But then, like a needle scratching across a vinyl record, we're disturbed to note two portraits at the side of the pool of Benito Mussolini next to the Nazi sports emblem of a swastika and sword within a wreath of oak leaves. Yes, this is Italy in 1939.

Trieste would of course have had a soundtrack with voiceover narration, but the Cineteca del Friuli print is silent. The archive has a similar film made also in the summer of 1939 in Grado, and the two were most likely part of a

series of films promoting the region as a summer destination. Its inclusion here is designed as a deliberately jarring note in the program, a reminder of the dangers of nostalgia when unaccompanied by historical memory. In September 1938, Trieste was the backdrop for one of Mussolini's most triumphant visits, described by historians as the moment when Fascist spectacle reached its apogee (newsreels of speeches and the adulatory Triestine masses can be viewed on the Istituto Luce website). In the lead-up to the official promulgation of the country's anti-Semitic racial laws, which went into full force that November, Mussolini used the occasion to tell the city's prosperous Jewish population that the decrees were directed at foreign Jews, not locals, but the cancerous propaganda had already infiltrated the popular press, and despite revisionist attempts to downplay the laws in relation to Germany's, the effects were devastating. This is the background to the film, forcing us to confront that fraught mental space between armchair-travel enjoyment and historical unease. – JAY WEISSBERG

### TAVLOR FRÅN LONDON (Londonerbilleder) [Quadri londinesi / Paintings from London] (SE 1922)

REGIA/DIR: Julius Jaenzon. PROD: AB Svensk Filmindustri. DIST: AB Svenska Biografteatern. USCITA/REL: 20.03.1922. V.C./CENSOR DATE: 17.03.1922 (no. 28985). COPIA/COPY: streaming digital file, 7'35" (dal/from 35mm, c.129 m., 16 fps, imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana (Hans Berge Collection).

13 scenette incorniciate – 14 se contiamo due inquadrature delle piovose strade di Londra montate insieme – formano *Taylor från London*, un'incantevole galleria di immagini londinesi realizzata nel 1922. In

A total of 13 framed vignettes – 14 if we count the two shots of rainy streets edited together – comprise *Taylor från London*, an enchanting picture gallery of London scenes in 1922. In that



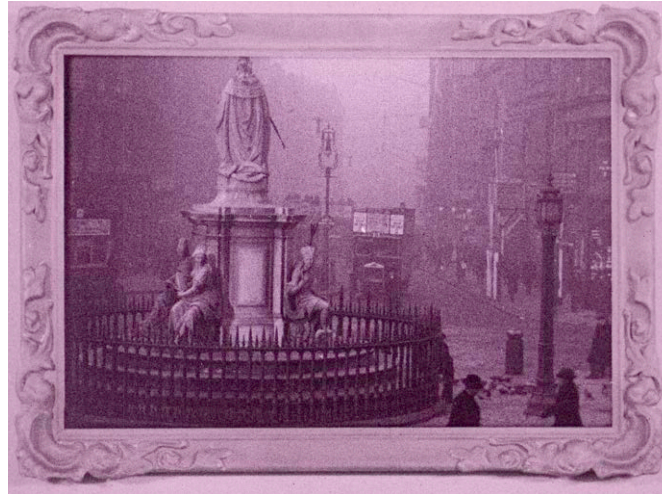
quell'anno l'impero britannico toccava il suo apogeo territoriale e si estendeva su un quarto del globo terrestre, facendo così di Londra veramente la capitale del mondo. È una sorpresa apprendere che il film è stato realizzato dal grande cineasta svedese Julius Jaenzon, che poco prima aveva diretto la fotografia del capolavoro di Victor Sjöström *Vem Dömer?* (*La prova del fuoco*, proiettato alle Giornate nel 2017). Le statiche composizioni del film sono troppo semplici per suggerire l'opera di un genio, ma ai nostri fini costituiscono letteralmente una finestra sulle strade della città, ciascuna accuratamente inserita nella propria cornice, in un modo che richiama alla mente le tele degli impressionisti.

Tralasciamo la prima didascalia, sbagliata, e i suoi errori di ortografia: la scena si apre su Trafalgar Square, non su Charing "Gross," brulicante di traffico e di pedoni che passano davanti ai leoni posati ai piedi della colonna di Nelson. Sullo sfondo, al centro dell'immagine, scorgiamo la torre e il caratteristico globo del London Coliseum, dove in questo periodo, alla fine di gennaio, avremmo potuto ammirare Cyril Maude e le esibizioni degli elefanti di Lockhart, oppure, a metà febbraio, Isobel Elsom e Cicely Courtneidge. O forse avremmo preferito assistere a *The Bat*, il successo di Claude Rains di cui vediamo un annuncio pubblicitario sulla fiancata di un autobus a due piani che passa davanti al Wellington Arch?

L'autore delle didascalie amava evidentemente la battuta per cui Londra è perennemente avvolta nella nebbia ("taake" in norvegese), giacché questa parola continua a ricomparire anche quando la scena non pare particolarmente nebbiosa. Il clima avrà senza dubbio aggravato la mortale epidemia di influenza che era scoppiata alla fine del 1921 – nella sola capitale, verso la fine del gennaio 1922 si registrarono oltre 550 decessi – ma per fortuna poco dopo il virus svanì. Con qualunque tempo questa è una città in perpetuo movimento, in cui automobili, carri, autocarri e persino le guardie a cavallo riempiono le strade di energia. Come disse Samuel Johnson, "chi è stanco di Londra, è stanco della vita". Se però desiderate fuggire, basterà acquistare un biglietto della Instone Air Line, la cui pubblicità è visibile sulla fiancata di un furgone nella vignetta "Giorno di pioggia", e in due ore e un quarto appena sarete a Parigi.

Ringraziamo Magnus Rosborn per aver identificato il film.

JAY WEISSBERG



*Taylor från London, 1922: la statua della regina Anna vista dalla cattedrale di St. Paul / The statue of Queen Anne outside St Paul's.*  
(Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

year the British Empire was at its territorial height, covering a quarter of the globe and thus making London truly the world's capital. It's something of a surprise to learn that the film was made by the great Swedish cinematographer Julius Jaenzon, shortly after he shot Victor Sjöström's masterpiece *Vem Dömer?* (*Love's Crucible*, screened at the Giornate in 2017). The film's static compositions are too straightforward to suggest the work of a genius, but for our purposes they quite literally provide a window onto the city's streets, each carefully mounted within its own picture frame in ways that recall Impressionist canvases.

Pass over the incorrect first intertitle and its misspelling: we open on Trafalgar Square, not Charing "Gross," busy with traffic and pedestrians crossing in front of the lions at the foot of Nelson's Column. In the background at the center of the image is the tower and distinctive globe of the London Coliseum, where, were this late January, we'd be able to enjoy performances by Cyril Maude and Lockhart's Elephants, or, in mid-February, Isobel Elsom and Cicely Courtneidge. Or perhaps you'd prefer to catch Claude Rains in the hit play *The Bat*, an advertisement for which can be glimpsed on the side of a double-decker bus passing in front of Wellington Arch?

The intertitle writer clearly enjoyed the joke that London is forever wrapped in fog ("taake" in Norwegian), as even when things don't look especially foggy, the word keeps reappearing. The climate must have exacerbated the deadly influenza epidemic that broke out in late 1921 – over 550 deaths were reported in the capital alone towards the end of January 1922 – but fortunately the virus petered out soon after. No matter the weather, this is a city in perpetual motion, where cars, wagons, trucks, and even the Horse Guards give energy to the streets. As Samuel Johnson said, "when a man is tired of London, he is tired of life." If you do want to escape though, you can purchase a ticket on Instone Air Line, advertised on the side of a van in the "Rainy Day" vignette, and in just 2 and ¼ hours you'll be in Paris.

Our thanks to Magnus Rosborn for identifying the film.

JAY WEISSBERG

# 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; *neg*: negativo/negative; *nitr*: nitrato/nitrate; *op*: camera operator; *orig. l*: lunghezza originale/original length; *photog*: fotografia/cinematography; *pos*: positivo/positive; *pres*: presentato da/presented, presenter; *prod*: produttore, produzione/producer, production; *pt*: parte, parti/part, parts; *rec*: recordista/recordist, registrazione/recording; *rel*: released; *rl*: rullo, rulli/reel(s); *scan*: scansione/scanning; *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); BE (Belgio/Belgium); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CN (Cina/China); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CZ (Repubblica Ceca/Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EE (Estonia); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); GR (Grecia/Greece); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PL (Polonia/Poland); PT (Portogallo/Portugal); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); SK (Slovacchia/Slovakia); TR (Turchia/Turkey); US (Stati Uniti/United States); UkrSSR (Ucraina/Ukraine); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); VE (Venezuela); YU (Yugoslavia).

**Lingue/Languages**: CAT (Catalano/Catalan); CHI (Cinese/Chinese); CZE (Ceco/Czech); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); HRV (Croato/Croatian); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); ROM (Rumeno/Romanian); 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.*

## Cast

Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono riportate tra parentesi quadre. / *Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

# INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno della programmazione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

La proiezione di 4 cortometraggi del programma "Laurel o Hardy" avvenuta al Teatro Verdi l'11 ottobre 2020 è così indicata "11V". / *In 2020 only the "Laurel or Hardy" programme (5 shorts) had a live performance, at the Teatro Verdi in Pordenone, on 11 October; this is indicated by "11V".*

- ABWEGE, 21; 8
- ADVENTURES OF PENROD, THE = PENROD AND SAM
- ADVERTISEMENT FOR RUDGE-WHITWORTH BICYCLES, 1902 = RUDGE-WHITWORTH – BRITAIN'S BEST BICYCLE
- AFTER THE CHILDREN'S SHOW AT THE CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II = NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT., II
- AGOUST FAMILY OF JUGGLERS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- AGOUST FAMILY OF JUGGLERS, 1898 = AGOUST FAMILY OF JUGGLERS
- AMSTERDAM CIVIC ORPHANS IN FULL FINERY = AMSTERDAMSCHЕ BURGERWEESESJES IN GROOT ORNAAT
- AMSTERDAM: CENTRAL STATION AND PRINSENGRACHT, 1898 AND 1899 = CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM
- AMSTERDAM: CENTRAL STATION AND PRINSENGRACHT, 1898 AND 1899 = PRINSENGRACHT
- AMSTERDAMSCHЕ BURGERWEESESJES IN GROOT ORNAAT = WEEESHUIS-QUAESTIE, DE
- APACHE DI ATENE, GLI = APACHIDES TON ATHINON, OI
- APACHES D'ATHÈNES, LES = APACHIDES TON ATHINON, OI
- APACHES OF ATHENS, THE = APACHIDES TON ATHINON, OI
- APACHIDES TON ATHINON, OI, 27; 7
- AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII, 1898 = NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII
- AUDIENCE LEAVING CIRCUS CARRÉ AFTER THE BIOGRAPH SHOW IN AMSTERDAM, 1899 = NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II
- AWAY ALOFT = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BALLETTERS DATTER, 35; 10
- BATH SCENE – HOLLAND = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BATTLESHIP 'ODIN' WITH ALL HER GUNS IN ACTION = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BELGIQUE PITTORESQUE, LA (series), 111; 3
- BELGISCHE KUST: OOSTENDE, DE, 111; 3
- BELGISCHE KUST: OOSTENDE, DE = SCHILDERACHTIG BELGIE (series)
- BERLIN. ALTES MUSEUM, UNTER DEN LINDEN AND FRIEDRICHSTRASSE, 1897 and 1899 = CHANGING GUARD (BERLIN)
- BERLIN. ALTES MUSEUM, UNTER DEN LINDEN AND FRIEDRICHSTRASSE, 1897 and 1899 = IN THE FRIEDRICHSTRASSE
- BLAST AT THE SOLVAY QUARRIES, A = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BLOEMENCORSO TE HAARLEM OP 4 JUNI 1899 = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BÖHM. BURGEN U. SCHLÖSSER = ČESKÉ HRADY A ZÁMKY
- BOULEVARD OF SCHEVENINGEN, THE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BRIDGE OF SIGHS, VENICE, THE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BRILLIANT BIOGRAPH, THE = BRILLIANT BIOGRAPH: EARLIEST MOVING IMAGES OF EUROPE (1897-1902), THE
- BRILLIANT BIOGRAPH: EARLIEST MOVING IMAGES OF EUROPE (1897-1902), THE, 45; 4
- BRUG DER ZUCHTEN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- BRUGES, 111; 3
- BRUGES = BELGIQUE PITTORESQUE, LA (series)
- BRUGGE, 111; 3
- BRUGGE = SCHILDERACHTIG BELGIE (series)
- CAMP OF ZINGAREE GYPSIES, A = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- CAPTAIN DEASY PROMOTING MARTINI CARS, SWITZERLAND 1903 = CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, ASCENT
- CAPTAIN DEASY PROMOTING MARTINI CARS, SWITZERLAND 1903 = CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, DESCENT
- CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, ASCENT = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE, DESCENT = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- CAPUCHIN MONKS IN VATICAN CITY, 1898 = PROCESSION OF CAPUCHIN MONKS, ROME
- CASTELLI E PALAZZI CECHI = ČESKÉ HRADY A ZÁMKY
- CATCHING THE FERRY IN AMSTERDAM, 1899 = NAAR 'T TOLHUIS
- ČESKÉ HRADY A ZÁMKY, 55; 6
- CHANGING GUARD (BERLIN) = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- CHILDREN'S PARTY ON THE ISLAND OF MARKEN, A = KINDERFEEST OP 'T EILAND MARKEN, EEN
- CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- CONWAY CASTLE, NORTH WALES, UK 1898 = CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY
- CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM = BRILLIANT BIOGRAPH, THE
- COSTUMI NAZIONALI = GUOFENG
- COUNTRYSIDE NEAR AMSTERDAM, 1898 = DOG PULLS CART IN FRONT OF MILL
- COUNTRYSIDE NEAR AMSTERDAM, 1898 = HONDENKARREN
- CRISI = ABWEGE
- CRISIS, [THE] = ABWEGE
- CZECH CASTLES AND PALACES = ČESKÉ HRADY A ZÁMKY
- DAUGHTER OF THE BALLETT = BALLETTENS DATTER
- DERNIÈRE INVENTION DE L'INGÉNIEUR COURANDAIR: À TRAVERS L'IMPOSSIBLE, LA, 103; 3
- DETAINED, 96; 10, 11V
- DOG PULLS CART IN FRONT OF MILL = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

DOPO LO SPETTACOLO PER BAMBINI DEL CIRCO CARRÉ, 13 SETTEMBRE, II = NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II

DUTCH FISHING BOATS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

DUTCH FISHING FLEET = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

DZIU DZICU (GDJE SVIJEĆE TMURNO GORE...) = WHERE LIGHTS ARE LOW

FESTA DI BAMBINI SULL'ISOLA DI MARKEN = KINDERFEEST OP 'T EILAND MARKEN, EEN

FIGLIA DEL BALLETO, LA = BALLETTENS DATTER

FILM TIEDEMANN SULLA NATURA: SULLA CRESTA DI BESSEGGEN IN MOTO, I = TIEDEMANN'S NATURFILM: OVER BESSEGGEN PÅ MOTORCYKKEL

FIRING THE MAXIM GUN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FISHING FLEET REVIEW AT MUIDEN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FLOWER PARADE IN HAARLEM 4 JUNE 1899 = BLOEMENCORSO TE HAARLEM OP 4 JUNI 1899

FLOWER PARADE IN HAARLEM, NL 1899 = BLOEMENCORSO TE HAARLEM OP 4 JUNI 1899

FOUR WARSHIPS IN ROUGH SEAS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FRENCH MILITARY SCHOOL EXERCISE, 1897 = PASSAGE DES PORTIQUES (ÉCOLE DE GYMNASTIQUE DE JOINVILLE)

FROM MONTE CARLO TO MONACO = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FROM MONTE CARLO TO MONACO, 1899 = FROM MONTE CARLO TO MONACO

FROM WAR TO PEACE – FIRST DEPARTURE OF SS 'ST. LOUIS' FROM SOUTHAMPTON = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FUN ON A SANDHILL = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

FUNERAL PROCESSION IN ROME, 1898 = FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA

FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

GRAND CANAL, VENICE, THE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

GUOFENG, 57; 4

HIRAM MAXIM AND HIS QUICK-FIRING GUN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

HOME LIFE OF A HUNGARIAN FAMILY = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

HONDENKARREN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

HUNGARIAN FAMILY, 1897 = HOME LIFE OF A HUNGARIAN FAMILY

IN A GERMAN BATH = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

IN THE FRIEDRICHSTRASSE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

INVENTOR WILLIAM KENNEDY-LAURIE DICKSON FEEDING PIGEONS IN VENICE, 1898 = VENICE, FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE

IRISH MAIL – L. & N.W. RAILWAY – TAKING UP WATER AT FULL SPEED = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

IRISH MAIL, THE = IRISH MAIL – L. & N.W. RAILWAY – TAKING UP WATER AT FULL SPEED

IRON FOUNDRY WORKERS, NEWCASTLE, 1899 = TAPPING A BLAST FURNACE – NEWCASTLE

ISLAND OF MARKEN, NL 1899, THE = KINDERFEEST OP 'T EILAND MARKEN, EEN

KILL OR CURE = TEMPESTA IN UN CRANIO, LA

KINDERFEEST OP 'T EILAND MARKEN, EEN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

LAUNCH OF THE 'OCEANIC' = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

LAUNCH OF THE 'OCEANIC', THE LARGEST VESSEL EVER FLOATED, BELFAST, 1899 = LAUNCH OF THE 'OCEANIC'

LES PARISIENNES = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

LES PARISIENNES, 1897 = LES PARISIENNES

LITTORAL BELGE: OSTENDE, LE, III; 3

LITTORAL BELGE: OSTENDE, LE = BELGIQUE PITTORESQUE, LA (series)

LONDON FIRE BRIGADE, ALARM = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

LONDON, 1899 = LONDON FIRE BRIGADE, ALARM

LONDONERBILLEDER = TAVLOR FRÅN LONDON

MAIDENHEAD JUNCTION = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

MAIDENHEAD JUNCTION, UK 1898 = MAIDENHEAD JUNCTION

MALTA, 1901 = PANORAMA OF GRAND HARBOUR, MALTA, SHOWING BATTLESHIPS, ETC.

MAN OVERBOARD! = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

MARVIN ELECTRIC DRILL, 1898, THE = BLAST AT THE SOLVAY QUARRIES, A

MILLS FROM THE ZAA NSTREEK = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

MOLENS VAN DE ZAA NSTREEK = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

MOONLIGHT AND NOSES, 98; 10, 11V

MUIDEN, NL 1900 = DUTCH FISHING FLEET

MUIDEN, NL 1900 = FISHING FLEET REVIEW AT MUIDEN

MUIDEN, NL 1900 = VISSERIJVLOOTREVUE BIJ MUIDEN

NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

NAAR 'T TOLHUIS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

NATIONAL CUSTOMS = GUOFENG

NAVAL EXERCISE, UK 1899 = 'MAN OVERBOARD!'

NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

NEW-YORK, 103; 3

NOS VEDETTES À L'ÉTRANGER = VOYAGE AU CAIRE, UN

ORFANE DI AMSTERDAM VESTITE A FESTA, LE = AMSTERDAMSCHER BURGERWEESJES IN GROOT ORNAAT

ORPHAN GIRLS IN AMSTERDAM, 1899 = AMSTERDAM CIVIC ORPHANS IN FULL FINERY

ORPHAN GIRLS IN AMSTERDAM, 1899 = AMSTERDAMSCHER BURGERWEESJES IN GROOT ORNAAT

ORPHAN GIRLS IN AMSTERDAM, 1899 = WEESHUIS-QUAESTIE, DE

ORPHANAGE QUESTION, THE = WEESHUIS-QUAESTIE, DE

OOSTENDE, III; 3

OOSTENDE = BELGISCHE KUST: OOSTENDE, DE

OSTENDE, III; 3

OSTENDE = LITTORAL BELGE: OSTENDE, LE

PAINTINGS FROM LONDON = TAVLOR FRÅN LONDON

PANORAMA OF GRAND HARBOUR, MALTA, SHOWING BATTLESHIPS, ETC. = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PANORAMA OF THE GRAND CANAL, VENICE, PASSING THE VEGETABLE MARKET = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PANORAMIC VIEW OF WINDSOR CASTLE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PARATA FLOREALE A HAARLEM, 4 GIUGNO 1899 = BLOEMENCORSO TE HAARLEM OP 4 JUNI 1899

PARCO PLANTY DI CRACOVIA, IL = PLANTY KRAKOWSKIE

PARIS. PLACE DE LA CONCORDE, 1897 = PLACE DE LA CONCORDE

PARISIENNES, LES = LES PARISIENNES

PASSAGE DES PORTIQUES (ÉCOLE DE GYMNASTIQUE DE JOINVILLE) = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PENROD AND SAM, 63; 3

PLACE DE LA CONCORDE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PLANTY KRAKOWSKIE, 106; 3

PLANTY PARK IN KRAKÓW = PLANTY KRAKOWSKIE

PLEASURE IN BERLIN, 1899 = FUN ON A SANDHILL

PLEASURE IN BERLIN, 1899 = IN A GERMAN BATH

PORTSMOUTH, UK 1899 = AWAY ALOFT

PRINCE DES GUEUX, LE = APACHIDES TON ATHINON, OI

PRINCIPE T'SU, IL = WHERE LIGHTS ARE LOW

PRINSENGRACHT = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PROCESSION OF CAPUCHIN MONKS, ROME = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

PUBLIC TRANSPORT IN AMSTERDAM, 1899 = TRAMBESTORMING OP ZONDAG OP DEN DAM, EEN

QUADRI LONDINESI = TAVLOR FRÅN LONDON

QUESTIONE DELL'ORFANOTROFIO, LA = WEESHUIS-QUAESTIE, DE

RAPIDE DI SAN GIOVANNI, LE = SVATOJÁNSKÉ PROUDY

RECREATION IN SCHEVENINGEN, NL 1898 = BATH SCENE – HOLLAND

RECREATION IN SCHEVENINGEN, NL 1898 = BOULEVARD OF SCHEVENINGEN, THE

RENT COLLECTOR, THE, 92; 10, 11V

RIVER ZAAAN, NL 1898, THE = MILLS FROM THE ZAANSTREEK

RIVER ZAAAN, NL 1898, THE = MOLENS VAN DE ZAANSTREEK

ROMA CAMP, 1897 = CAMP OF ZINGAREE GYPSIES, A

ROMANCE OF THE REDWOODS, A, 71; 9

RUDGE-WHITWORTH – BRITAIN'S BEST BICYCLE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

SCHEVENINGEN, NL 1898 = DUTCH FISHING BOATS

SCHILDERACHTIG BELGIE (series), 111; 3

SERENADE, THE, 89; 10, 11V

SIR HIRAM MAXIM DEMONSTRATING HIS GUNS, 1897 = FIRING THE MAXIM GUN

SIR HIRAM MAXIM DEMONSTRATING HIS GUNS, 1897 = HIRAM MAXIM AND HIS QUICK-FIRING GUN

SOUTHAMPTON HIGH STREET, 1900 = TRAM JOURNEY THROUGH SOUTHAMPTON

SOUTHAMPTON, UK 1898 = FROM WAR TO PEACE – FIRST DEPARTURE OF SS 'ST. LOUIS' FROM SOUTHAMPTON

ST. JOHN'S RAPIDS = SVATOJÁNSKÉ PROUDY

STORMING THE TRAM AT THE DAM = TRAMBESTORMING OP ZONDAG OP DEN DAM, EEN

SVATOJÁNSKÉ PROUDY, 114; 3

TAPPING A BLAST FURNACE – NEWCASTLE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

TARANTELLA, 1898, THE = TARANTELLA, AN ITALIAN DANCE, THE

TARANTELLA, AN ITALIAN DANCE, THE – BRILLIANT BIOGRAPH, THE

TAVLOR FRÅN LONDON, 118; 3

TEMPESTA IN UN CRANIO, LA, 77; 6

TIEDEMANN'S NATURE FILM: OVER BESSEGGEN BY MOTORCYCLE = TIEDEMANN'S NATURFILM: OVER BESSEGGEN PÅ MOTORCYKKEL

TIEDEMANN'S NATURFILM: OVER BESSEGGEN PÅ MOTORCYKKEL, 110; 3

TO THE "TOLHUIS" = NAAR 'T TOLHUIS

TOODLES, TOM AND TROUBLE, 81; 5

TRAM JOURNEY THROUGH SOUTHAMPTON = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

TRAM PRESI D'ASSALTO AL DAM = TRAMBESTORMING OP ZONDAG OP DEN DAM, EEN

TRAMBESTORMING OP ZONDAG OP DEN DAM, EEN – BRILLIANT BIOGRAPH, THE

TRIESTE, ESTATE 1939, 116; 3

UNJUSTLY ACCUSED = BALLETTENS DATTER

UPSIDE DOWN BOXERS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

UPSIDE DOWN BOXERS, 1899 = UPSIDE DOWN BOXERS

VEGETABLE MARKET IN VENICE, 1898, THE = PANORAMA OF THE GRAND CANAL, VENICE, PASSING THE VEGETABLE MARKET

VENETIË – HAVENGEZICHT MET GONDELS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

VENICE, FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

VENICE, HARBOUR SCENE WITH GONDOLAS = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

VENICE. GRAND CANAL AND PONTE DEI SOSPIRI, 1898 = BRIDGE OF SIGHS, VENICE, THE

VENICE. GRAND CANAL AND PONTE DEI SOSPIRI, 1898 = BRUG DER ZUCHTEN

VENICE. GRAND CANAL AND PONTE DEI SOSPIRI, 1898 = GRAND CANAL, VENICE, THE

VENICE. GRAND CANAL AND PONTE DEI SOSPIRI, 1898 = VENETIË – HAVENGEZICHT MET GONDELS

VENICE. GRAND CANAL AND PONTE DEI SOSPIRI, 1898 = VENICE, HARBOUR SCENE WITH GONDOLAS

VERSO IL "TOLHUIS" = NAAR 'T TOLHUIS

VISSERIJVLOOTREVUE BIJ MUIDEN = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

VOYAGE ABRACADABRANT, UN = LA DERNIÈRE INVENTION DE L'INGÉNIEUR COURANDAIR: À TRAVERS L'IMPOSSIBLE

VOYAGE AU CAIRE, UN, 108; 3

WARSHIPS AT SUNSET = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

WARSHIPS, UK + DE 1900 = BATTLESHIP 'ODIN' WITH ALL HER GUNS IN ACTION

WARSHIPS, UK + DE 1900 = FOUR WARSHIPS IN ROUGH SEAS

WARSHIPS, UK + DE 1900 = WARSHIPS AT SUNSET

WEESHUIS-QUAESTIE, DE = BRILLIANT BIOGRAPH, THE

WHEN KNIGHTS WERE COLD, 94; 10

WHERE LIGHTS ARE LOW, 83; 5

WINDSOR CASTLE, UK 1899 = PANORAMIC VIEW OF WINDSOR CASTLE

LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO



La Cineteca  
del Friuli

cinemasarco

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO  
LIMITED  
39  
★ PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL ★  
EDITION



3 | 10 OTTOBRE 2020

[www.giornatedelcinemamuto.it](http://www.giornatedelcinemamuto.it)

