CATALOGO
CATALOGUE

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

2|9 ottobre 2021

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

2-9 ottobre 2021
40ª edizione

La Cineteca del Friuli

cinemazero

Enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

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:

Argentina: Andrés Levinson (Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken)

Australia: Gayle Lake, Tara Marynowsky, Jacqui Uhlmann (National Film and Sound Archive of Australia); Mauro Colombis

Austria: Aldijana Bećirović (Filmarchiv Austria); Florian Kugler (Kunsthistorisches Museum); Christoph Etzlsdorfer (Österreichisches Filmmuseum); Ilse Eichberger (Theatermuseum)

Corea del Sud: Sungji Oh (Korean Film Archive)

Danimarca: Thomas C. Christensen, Madeleine Schlawitz (Det Danske Filminstitut)

Egitto: Ahmed Sobky

Francia: Kate Guyonvarch (The Chaplin Office – Roy Export S.A.S.); Frédéric Bonnaud, Émilie Cauquy, Bertrand Kerael (Cinémathèque française); Vincent Spillmann (Cinémathèque de Toulouse); Manon Billaut, Samantha Leroy, Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Serge Bromberg, Alice Dusong, Eric Lange (Lobster Films); Aline Lauvergeon (Photo12); Lenny Borger, Samy Guicha, Céline Ruivo

Germania: Vera Giese (Art Works, Berlin); Dirk Förstner, Adelheid Heftberger (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin); Hans-Michael Bock, Erika Wottrich (CineGraph, Hamburg); Regina Elzner (Deutsches Exilarchiv 1933-1945 – Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt); Anke Mebold, André Mieles, Thomas Worschech, Holger Ziegler (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum); Julia Riedel (Deutsche Kinemathek, Berlin); Stefan Droessler (Filmmuseum München); Stella Donata Haag, Oliver Hanley, Michael Wedel (Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF); Anne Siegmayer (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden); Ulrich Ruedel (Hochschule für Technik und Wirtschaft, Berlin); Jörg Frieß (Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum, Berlin); Florian Höhensteiger, Rainer E. Lotz, Karolina Sus, Anke Wilkening

Gran Bretagna: Peter Hall (Musichall Ltd); Jack Bell (Park Circus Group); James Howe (Threefold Music); Geoff Brown, Kevin Brownlow, Caroline Brownlow, Imogen Sutton

Italia: Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna); Matteo Pavesi (Cineteca Italiana, Milano); Patrizia Cacciani, Fabrizio Micarelli (Istituto Luce Cinecittà Spa); Roberta Basano (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Alessandra Montini, Diego Cal, Tamara Sacilotto (Società musicale Orchestra e Coro San Marco); Simone Venturini (Università degli Studi di Udine); Frank Dabell, Sergio M. Grmek Germani, Giorgio Placereani, Marcello Seregni, Fulvio Toffoli

Messico: José María Serralde Ruiz

Olanda: Annike Kross, Marleen Labijt, Elif Rongen-Kaynakçi, Frank Roumen (Eye Filmmuseum)

Polonia: Svetlana Furman, Iga Harasimowicz, Michał Pieńkowski (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny / FINA); Anna Sienkiewicz-Rogowska

Repubblica Ceca: Erika Svobodová (DILIA, Theatre, Literary, Audiovisual Agency Association); Michal Bregant, Kateřina Fojtová, Tomáš Lachman, Jeanne Pommeau, Matěj Strnad, Tomáš Žůrek (Národní filmový archiv)

Russia: Oleg Bochkov, Tamara Shvediuk (Gosfilmofond)

Slovenia: Ivan Nedoh, Igor Prassel (Slovenska Kinoteka)

Spagna: Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (Filmoteca Valenciana)

Stati Uniti: Kristine Krueger, Matt Severson, Faye Thompson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Marc Wanamaker (Bison Archives); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Bruce Hershenson (Hershenson-Allen Archive); Peter Bagrov (George Eastman Museum); Margaret Croft, Grey Smith (Heritage Auctions, Dallas, Texas); Bret Wood (Kino-Lorber); Heather Linville, Mike Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress); Dave Kehr, Ron Magliozzi, Rajendra Roy, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art, New York); Steve Massa (New York Public Library for the

Performing Arts); Jere Guldin, Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Cynthia Walk (Sunrise Foundation for Education and the Arts); Bob Gitt, Steven K. Hill, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Daisuke Miyao (University of California San Diego); Mary K. Huelsbeck, Laura Lob, Lisa Marine (Wisconsin Center for Film and Theater Research); Gene Y. Kimm

Svezia: Josefina Hård (Kungliga biblioteket); Krister Collin, Per Ligelius, Julia Mettenleiter, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet)

Svizzera: Caroline Fournier, Carine Soleilhavoup (Cinémathèque suisse); Barbara Flueckiger (Timeline of Historical Film Colors)

Hanno prestato i film:
Academy Film Archive, Beverly Hills, CA
Bundesarchiv, Berlin
Cinémathèque française, Paris
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Italiana, Milano
Det Danske Filminstitut, København
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden
Eye Filmmuseum, Amsterdam
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Gosfilmofond of Russia, Moscow
Harvard Film Archive, Cambridge, MA
Korean Film Archive, Seoul
Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA
Lobster Films, Paris
Museo Nazionale del Cinema, Torino
The Museum of Modern Art, New York
Národní filmový archiv, Praha
National Film and Sound Archive of Australia, Canberra
Packard Humanities Institute (PHI Stoa), Santa Clarita, CA
Slovenska kinoteka, Ljubljana
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles
Università degli Studi di Udine

La sigla del festival è di Richard Williams.

I musicisti delle Giornate
Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, Maud Nelissen, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Daan van den Hurk

Matteo Andri, Benedict Holland, Jennifer Langridge, Riccardo Pes, Teho Teardo, Alice Zecchinelli

Carl Davis, Andrej Goričar

Orchestra San Marco, Pordenone
Orchestra of the Imaginary, Ljubljana
Zerorchestra & Accademia Musicale Naonis, Pordenone

Con l'amichevole partecipazione delle orchestre della Scuola secondaria di 1° grado "Pier Paolo Pasolini", Pordenone e del Liceo musicale "Guglielmo Marconi", Conegliano

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Produzione e comunicazione
Max Mestroni

Ufficio stampa
Giuliana Puppin
con la collaborazione di Moira Cussigh, Lionella Bianca Fiorillo, Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film
Elena Beltrami

Digitalizzazione ed elaborazione DCP
Archivio Cinema del FVG – La Cineteca del Friuli

Collegium
Paolo Tosini

Ospitalità
Suomi Sponton

Accrediti
Eleonora "Frasca" Rizzi

Donors
Stefano Pagani

Assistenza informatica
Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Catalogo e calendario
Editor: Catherine A. Surowiec
Impaginazione: Michele Federico

Anteprima
Elisabetta Di Sopra

Operatori
Alessandro Micoli, Marco Zago

Assistenza in sala e in cabina
Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Caterina Vidon

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni *con* Vittorio Venerus
Servizi di biglietteria: Ticka.it

Contabilità
Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli elettronici
Underlight – Evelyn Dewald Caporali, Edward Carl Catalini, Betina L. Prenz
con la collaborazione di Matteo Di Franza, Anna Maria Perissutti, Cristina Sain

Sito web
Claimax -immagina, organizza, comunica-

Social Media Team
Greta Cinalli, Emanuela Incarbone, Elena Tubaro

Servizi fotografici
Valerio Greco

Riprese video
Pasqualino Suppa, Alfredo Broccolo

Collaboratori operativi
Guido Cafiero, Luca Mauro, Paolo Piuzzi, Sara Sgorlon, Veronica Stone, Silvio Toso

Traduzioni
Key Congressi, Trieste

Stampa
Tipografia Menini, Spilimbergo

Realizzazione allestimenti
GraficStyle, Moimacco

Trasporti
A1 Minibus, Pordenone
In Itinere, Venezia

Agenzia viaggi
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Festival in streaming
Coordinamento
Max Mestroni

Piattaforma digitale
MyMovies.it
Gianluca Guzzo, Filippo Gini

Montaggio e ottimizzazione contenuti audio/video
Andrea Tessitore

Video introduttivi
Giulio Ladini

Incontri FilmFair
Paolo Tosini
con Marco Accordi Rickards, Alberto Anile, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Mariapia Comand, Catherine Cormon, Katharina Loew, Andrea Mariani, Jurij Meden, Juan Sebastián Ospina León, Matteo Pavesi, Elif Rongen-Kaynakçi, Lisa Stein Haven, Élodie Tamayo

Regia
Eleonora "Frasca" Rizzi

Hanno reso questa edizione ancora più bella e ospitale:
Gianni (Hotel Due Leoni)
Sandra (Hotel Minerva)
Mariagrazia, Alessia, Angela, Laura (Hotel Moderno)
Luciano (Hotel Montereale)
Valentina, Martina, Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park Hotel)
Cecilia (Residence Italia)
Roberto, Sharon, Paolo (Hotel Santin)

Uno speciale ringraziamento a:
Massimo Agostini, Sabrina Baracetti, Fabio Benedettelli, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini, Riccardo Costantini, Andrea Crozzoli, Giovanni Da Pozzo, Aurora De Leonibus, Patrizio De Mattio, Elisa De Pellegrin, Dory Deriu Frasson, Alessandro De Zan, Giancarlo Dini, Edi Fadelli, Bruno Ferraro, Fulvia Giust, Gianluca Guzzo, Flavia Leonarduzzi, Giovanni Lessio, John Libbey, Simone Londero, Ivan Marin, Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona, Maurizio Minello, Giuseppe Morandini, Marco Moressa, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Cristina Penso, Raimondo Pernice, Maurizio Poles, Renato Pujatti, Luisa Raoss, Fabrizio Rigo, Alice Rispoli, Marika Saccomani, Giovanna Santin, Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Luigi Tossut, Martina Zanin, Annalisa Zanitti, Massimo Zecchini, Michela Zin, Giorgio Ziraldo; e *inoltre a* Digitronic Service.

Ellen Richter. *Unmoral*, 1928. Considerato perduto, è il primo film girato da Willi Wolff dopo *Moral*.
Publicity photo. Now presumed lost, the film was the first Ellen Richter-Film GmbH production after Moral.

SOSTENITORI / *DONORS 2020*

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

Markus A. Campo
Sandra Joy Aguilar
Lee Amazonas
Audrey Amidon
Mark Lynn Anderson
Nicola Astles
Brenda Austin-Smith
Bruce Babington
Ugo Baistrocchi
Dan Barham
Charles Barr
Richard Barrios
Dana Benelli
Anja Berbuir
Sandi Berg
Matthew Bernstein
Silvana Bertin
Margaretta Bertram
Didier Bertrand
Patrick Boeuf
Vincent Bohlinger
Max Borg
Aisha Brady
Caroline M. Brownlow
Elisabeth Bulger
Elaine Burrows
Barton Byg
Robert Byrne
Lynn Cadwallader
Lorenzo Cardin
Rosa Cardona
Robert Cargni
Giulia Carluccio
Pierre Carrel
Doug Chatfield
André Chevailler
Orfeo Tullio Chiaradia
Ian Christie
Claudio Cinus
John Clark
Robert Cleary
Elizabeth Cleary
Eric Cohen
Patricia Cook
Nancy Cope
Catherine Cormon
Marie-Claire Costley
Taylor Cuddihy
Lynn Cursaro
Michael Curtis
Hilde D'haeyere
Stefano Da Ros
Giuliana Dal Mas
Jon Davison
Raffaele De Berti
Aurelio de los Reyes
Luciano De Rugna
Leslie Midkiff DeBauche
Alessandra Di Prima
Bryony Dixon
Robert Doerr
Stefan Drössler
Victoria Duckett
Conrad Eades
Kirk Ellis
David Emrich
Leen Engelen
Aleksandar Erdeljanovic
Michelle Facey
Woods Fairbanks
Westley Felton
Miguel Angel Fidalgo Garrido
Stefania Amanda Fioravanti
Tony Fletcher
Rebecca Foreman
Marie Frappat
Joel Frykholm
Maria Fuentes Carrasco
Mark Fuller
John Fullerton
Scott Galley
Alexandre Gardini
Marya Gates
Massimiliano Gaudiosi
André Gaudreault
Robert Gelfand
Robert Geoghegan
Malcolm Gillies
Martin Girod
Kari Glödstaf
Leonhard Gmuer
Tracey Goessel
Antonia Guerrero
Jere Guldin
Kate Guyonvarch
Christine Hall
James Harrison
Catherine Hastings
Sanna Haukkala
Lokke Heiss
Maggie Hennefeld
Annie Hill
Donna Hill
John Hillman
Alan Hirschfeld
Todd Hitchcock
Heidi Holmstrom
Laura Horak
Mark Horowitz
Pamela Hutchinson
Jean-Christophe Ienne
Gunnar Iversen
Carolyn Jacobs
Rixt Jonkman
Catherine Jurca
Lilya Kaganovsky
Michèle Kaléka-Courtat
J.B. Kaufman
Renee Kayon
Dave Kehr
Frank Kessler
Andrea Kirchhartz
Richard Koszarski
Martin Kristenson
Reto Kromer
Pedro Santos Lã

Meg Labrum
Mark Larson
Giorgia Lazzari
Albert Lee
Knut Lickert
Katharina Loew
Martin Loiperdinger
Patrick Loughney
Matti Lukkarila
Roger Macy
Edward Maguire
Mary Maguire
Max Mandel
Paul Marygold
Jeffery Jon Masino
Bob Mastrangelo
Jill Matthews
David Mayer
Paul McEwan
Ann McFerrin
Megan McGurk
Russell Merritt
Richard Meyer
Elena Molisani
Lucilla Moro
Elena Mosconi
Marina Mottin
Gabriele Natali
Hugh Munro Neely
Anne Nesbet
Richard Newman
Trevor Norkett
John O'Connell
Sawako Ogawa
Flavia Ormond
Luigi Paini
Brigitte Paulowitz
Giorgio Placereani
Paolo Polesello
Olivia Priedite
Leonardo Quaresima
Anu Rangachar
David Redfern
Jean Philippe Restoueix
Penelope Riboud-Seydoux
Peter Rist
Brian Robinson
Kelly Robinson
Ana Roland
Elif Rongen-Kaynakçi
Ulrich Ruedel
Robert Rushing
Kate Saccone
Anthony Saffrey
Tommy Sahlen
Stéphanie Salmon
Cristina Salviato
Daniel Sanchez-Salas
Alessandro Sanna
Amy Sargeant
Suzanne Scherrer
Filip Schils
Gerhard Schlosser
Raymond Scholer
Craig Schreiber
Salvatore Scilipoti
Flavia Sedran
C. Paul Sellors
Matt Severson
Sophie Seydoux
M. David Shemancik
Warren Sherk
Natalia Simbirtseva
Scott Simmon
Mary Simonson
Thomas H. Simpson
Tom Slater
Maria Luisa Sogaro
David Sproxton
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Albert Steg
Jakob Stegelmann
Clay Steinman
Rachael Stoeltje
Dan Streible
Federico Striuli
Doris Magdalena Talpay
Morton Tankus
Irene Taylor
Max Tessier
Ned Thanhouser
Stefanie Tieste
Ladislas Trepal
Hillel Tryster
Yuri Tsivian
Carll Tucker
Kenneth Turan
Isabella Turolla
Casper Tybjerg
Frederique Urlings
Anna van Beusekom
Frank van der Meer
Amran Vance
Wilma Vecchietti
Lorena Verardo
Isabella Vitale
Cynthia Walk
Michele Wallace
Lenore Weissberg
Tricia Welsch
Beth Werling
Jerry White
Daniel Wiegand
Mark Williams
Stacey Wisnia
Keith Withall
Erika Wottrich
Klaus Wuppermann
Joshua Yumibe
Alessandro Zaniolo
Petr Zejda
Cosimo Zezza

Mary Fuller, protagonista di *A Sea Mystery*, 1916, in un ritratto coevo al film / *Mary Fuller, star of* A Sea Mystery, *1916, in a contemporary portrait*. Photo: Caroline F. C. Bassett / Floyd Studio. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Grace Cunard. *The Purple Mask*, 1916. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Julia Faye. *Fool's Paradise*, 1921. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Myrna Loy. *Ham and Eggs at the Front*, 1927. Photo: Preston Duncan. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Ita Rina. *Erotikon*, 1929. Photo: Vilém Ströminger. (Národní filmový archiv, © DILIA)

SOMMARIO / *CONTENTS*

15 Presentazione / *Introduction*

21 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

22 Collegium 2021

23 The 2021 Pordenone Masterclasses

25 Eventi speciali / *Special Events*
Maciste all'inferno
Lady Windermere's Fan
A colpi di note / *Striking a New Note*
Erotikon
Casanova

55 Ellen Richter

95 Sceneggiatrici / *Women Screenwriters*

143 Nasty Women

153 Snowy Baker

167 Korea

179 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
La battaglia dall'Astico al Piave; Don Quickshot of the Rio Grande;
Ham and Eggs at the Front; Jokeren; Max, der Zirkuskönig;
L'ombra di un trono; Who's Guilty? No. 5;
Vitagraph Japonisme; Pathé Russe: Madame Hanako;
Corti della / *Shorts from the* Cineteca del Friuli;
Sconfinamenti / *Border Transgressions*

246 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*

247 Indice dei titoli / *Film Title Index*

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

Patrizia Avon
Jennifer M. Bean
Serena Bellotti
Ivo Blom
Michal Bregant
Ben Brewster
Serge Bromberg
Kevin Brownlow
Günter A. Buchwald
Donna R. Casella
Paolo Cherchi Usai
Piero Colussi
Carl Davis
Leslie Midkiff DeBauche
Stefan Droessler
Allyson Nadia Field
Andrej Goričar
Marita Gubareva
Jere Guldin
Oliver Hanley
Olivia Hărşan
Maggie Hennefeld
María Hernández
Laura Horak
John Jacobsen
Dave Kehr
Meg Labrum
Luca Mazzei
Anke Mebold
April Miller
Elena Mosconi
Sungji Oh
Gabriel Paletz
Daniela Pera
David Robinson
Stéphanie Salmon
Amy Sargeant
Tobias Schoenrock
Lisa Stein Haven
Philipp Stiasny
Federico Striuli
Catherine A. Surowiec
Kim Tomadjoglou
Casper Tybjerg
Elisa Uffreduzzi
Simone Venturini
Luigi Vitale
Jay Weissberg

Redazione / *Edited by*
Catherine A. Surowiec, Piera Patat

Traduzioni / *Translations by*
Frank Dabell, Paolo Cherchi Usai, Aurora De Leonibus, Federica Dini, Piera Patat, Giuliana Puppin, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg

Lettura bozze italiane / *Italian proofreading:* Ilaria Cozzutti

© Le Giornate del Cinema Muto
Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.
No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

PRESENTAZIONE / *INTRODUCTION*

Un 40° anniversario è una ricorrenza da celebrare, anche se un numero che termina con uno zero dovrebbe essere come gli altri. Ma quest'edizione non sarà come le altre. Ci saranno delle regole da seguire, regole necessarie, che comportano una riduzione del numero di proiezioni giornaliere e un limite al numero di persone che possono accedere al Teatro Verdi. Mentre in passato c'erano anche fino a otto spettacoli al giorno, quest'anno sono ridotti a quattro, in maniera che tra l'uno e l'altro il teatro possa essere completamente sanificato. La direzione del Verdi ci ha assicurato che il sistema di ventilazione è di prim'ordine; è stata inoltre attivata una procedura di prenotazione dei biglietti per garantire una distribuzione equa e ordinata dei posti. Come potete immaginare, tutto ciò ha richiesto un enorme impegno organizzativo, ma ce ne siamo fatti carico perché crediamo fermamente nelle Giornate e vogliamo celebrarne il passato, il presente e il futuro.

Esiste un modo migliore per fare questo, se non rimanere fedeli allo spirito che anima il festival da quando fu fondato quarant'anni fa? Il che significa: emozionanti scoperte e splendidi restauri che espandono il nostro concetto di cinema e coinvolgono i nostri sensi, toccandoci il cuore o inducendoci al riso. Un festival più piccolo non significa una prospettiva ridotta, il nostro giro del mondo continua: assisteremo al funerale dell'ultimo imperatore di Corea e voleremo in India con la stella di Weimar, Ellen Richter. Cecil B. DeMille ci trasporterà magicamente dal Texas al Siam, e nell'entroterra australiano l'atleta olimpico Snowy Baker ci mostrerà la sua bravura e la sua prestanza fisica. Vedremo Marlene Dietrich e Myrna Loy come non le abbiamo mai immaginate, e Douglas Fairbanks come lo immaginiamo sempre: noncurante dell'affettazione, eccolo che si lancia allegramente al salvataggio dell'amata. Potremo vedere una diva sottovalutata come Soava Gallone in uno dei suoi grandi ruoli, e con i soldati italiani sul fronte del Piave vivremo gli orrori della guerra. Questo è ciò che facciamo, perché il cinema è più di un diversivo, più di un hobby. È un modo per aprirci al mondo, per comprendere da dove veniamo e capire meglio dove stiamo andando. Ridere e piangere, insieme a coloro che ci stanno vicini – siano essi amici o estranei – perché un festival porta a condividere passioni e a imparare dagli altri, non per staccarci dalla vita normale ma per rendere quella vita più consapevole di tutto ciò che ci circonda.

L'immagine del poster di quest'anno ci riporta al 1982, quando Cinemazero e la Cineteca del Friuli organizzarono la prima retrospettiva delle Giornate, quella dei film di Max Linder, il comico

A 40th anniversary is something to celebrate, even though a number that finishes with a zero should be like any other number. But this edition will not be like any other year. Regulations will be in place – necessary regulations – which means a reduction in the number of programs per day and a limit on how many people can be seated inside the Teatro Verdi. Whereas in the past we might have as many as eight programs per day, this year we have four, so that the theatre can be fully sanitized between screenings. We have confirmed with the Verdi management that the ventilation system is top-notch, and a ticket booking procedure is in place to ensure an orderly and equitable distribution of seats. As you might imagine, putting all of this together has been a monumental challenge for the entire staff, but we do it because we passionately believe in the Giornate, and we want to celebrate its past, present, and future.

What better way to do this than to remain true to the festival's spirit when it was first founded 40 years ago? This means exciting discoveries and beautiful restorations that expand our notion of cinema and engage our senses, touching our hearts and our funny bones. A smaller festival doesn't mean a reduced outlook, and we're still spanning the globe: we'll witness the funeral of the last emperor of Korea, and fly with Weimar star Ellen Richter to India. Cecil B. DeMille will magically transport us from Texas to Siam, and Olympic athlete Snowy Baker will show off his prowess and fine physique in the Australian outback. We'll see Marlene Dietrich and Myrna Loy as we never imagined them and Douglas Fairbanks as we always imagine him, thumbing his nose at affectation while joyfully bounding through the air to rescue the woman he loves. We'll get a rare chance to see the overlooked diva Soava Gallone in one of her great roles, and we'll experience the horrors of war with Italian soldiers on the Piave front. This is what we do, because cinema is more than a diversion, more than a hobby. It is a way of opening ourselves to the world, to understand where we come from so we know better where we're going. To laugh and cry together with friends and strangers near us, because a festival is about sharing passions and learning from each other, not as a way of detaching from regular life but to make that life more aware of everything around us.

The poster image this year harks back to that first edition in 1982, when Cinemazero and the Cineteca del Friuli organized the first Giornate retrospective, on the French star Max

francese che ha letteralmente contribuito a plasmare la commedia cinematografica: lo stesso Chaplin aveva riconosciuto di esserne stato influenzato. È con emozione che presentiamo in prima mondiale la versione restaurata del suo ultimo lavoro, *Max, der Zirkuskönig*. Girato a Vienna e co-interpretato dalla futura star Vilma Bánky, il film permette a Linder di fare sfoggio della sua contagiosa esuberanza, eppure, come spesso succede al nostro patrimonio in pellicola, ha subito le conseguenze di decenni di abbandono. La Lobster Films ha lanciato da Parigi un appello agli archivi di tutto il mondo perché rendessero disponibili i materiali in loro possesso in quale che fosse il formato e, mettendo assieme le copie provenienti da undici fonti diverse, tra cui collezioni conservate in Ucraina, Argentina, Belgio, Gran Bretagna e Spagna, ha miracolosamente ridato vita al film di Linder, che ci viene restituito nella forma il più vicino possibile alla concezione originale.

Il grande artista francese è tuttora un'icona, in parte anche grazie al riconoscimento di Chaplin. Ma Ellen Richter, la donna che tra il 1913 e il 1933 realizzò oltre 70 lungometraggi, è caduta nel dimenticatoio. Come mai? La risposta è semplice: non è mai stata diretta da "autori" del cinema di Weimar come Lang, Pabst, Murnau. Ma se andate su eBay, troverete un sacco di cartoline di questa star internazionale, il cui sorriso ammaliante ci invita a partecipare alla sua gioia sbarazzina. Insieme al marito Willi Wolff è diventata l'esponente suprema del cinema di viaggio e d'avventura e ha portato il pubblico in giro per il mondo in posti stupendi un po' come fanno oggi James Bond, Jason Bourne, Ethan Hunt. Questi però sono tutti uomini.

Nel 1920 Ellen Richter e suo marito fondarono una propria società di produzione, assicurandosi così il controllo sui film e la possibilità di tastare il polso del fedele pubblico che si divertiva a vederla e rivederla nei panni ora di una principessa armena determinata a liberare suo padre dalla prigionia (*Die Frau mit den Millionen*), ora della maliziosa protagonista di audaci spettacoli di rivista che smaschera allegramente l'ipocrisia di provinciali difensori della pubblica decenza (*Moral*). Come produttrice contribuì a promuovere la carriera di Marlene Dietrich, protagonista femminile di *Der Juxbaron*, realizzato tre anni prima che cantasse "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" ("Da capo a piedi sono orientata all'amore") in *L'angelo azzurro*. Quella delle Giornate è la prima grande retrospettiva dedicata a Ellen Richter ed è curata da Oliver Hanley e Philipp Stiasny, due studiosi che hanno svolto un lavoro eccezionale setacciando gli archivi da Amsterdam a Mosca per resuscitare questa star ingiustamente ignorata. Mi sono particolarmente emozionato quando Hanley mi ha annunciato di aver scoperto una dichiarazione giurata scritta nel settembre del 1940 in cui si segnalava all'Ufficio Immigrazione degli Stati Uniti che i coniugi Richter e Wolff, entrambi ebrei in fuga dai nazisti, erano "in grave pericolo" e si chiedeva che fosse loro concesso asilo. Il documento, riprodotto in questo catalogo, ha quasi sicuramente salvato le loro vite: è firmato Ernst Lubitsch.

Centrale nel programma di quest'anno è anche la rassegna dedicata alle sceneggiatrici americane, le quali nell'ultimo decennio sono

Linder, who literally helped shape film comedy and whom Chaplin recognized as one of his greatest screen influences. We are excited to be screening the world premiere of the new restoration of his final role, Max, der Zirkuskönig, *made in Vienna and featuring the future star Vilma Banky. The film is a delightful showcase for Linder's infectious exuberance, yet like so much of our cinema heritage it suffered from decades of neglect. Lobster Films in Paris launched a call to the world's archives asking for whatever material they had, and by piecing together prints from 11 different sources, including collections in Ukraine, Argentina, Belgium, Britain, and Spain, they've miraculously brought Linder's vision back to life, as close as possible to what he originally intended.*

The great French comic remains an icon today, thanks to some degree to Chaplin's acknowledgment. But Ellen Richter, the woman who made over 70 feature films between 1913 and 1933, has fallen into oblivion. Why? The simple answer is, she was never directed by the auteurs *of Weimar cinema like Lang or Pabst or Murnau. Yet go on eBay and you'll find scores of postcards featuring the international star, her bewitching smile inviting us to partake of her impish joy. Together with her husband Willi Wolff she became the supreme exponent of the adventure-travel film, taking audiences on a world tour of exciting locales much in the way characters like James Bond, Jason Bourne, and Ethan Hunt whisk viewers today around the globe. But note: those are all men.*

*In 1920 Richter and her husband formed their own production company, giving them control over their material and allowing them to gauge the pulse of the loyal audiences who delighted in watching her over and over, whether as an Armenian princess determined to free her imprisoned father (*Die Frau mit den Millionen*), or a mischievous star of saucy revues gleefully showing up the hypocrisy of small-town crusaders of decency (*Moral*). As a producer she helped to advance the career of Marlene Dietrich, the female lead in* Der Juxbaron, *made three years before she sang "Falling in Love Again" in* The Blue Angel. *The Giornate's series is the first major retrospective dedicated to Richter, and is curated by Oliver Hanley and Philipp Stiasny, two scholars who have done exceptional work combing archives from Amsterdam to Moscow in order to resurrect this unjustly ignored star. I was particularly moved when Hanley told me of discovering an affidavit written in September 1940 on behalf of Richter and Wolff, both Jews fleeing the Nazis, alerting the United States immigration authorities that the couple were "in immediate danger" and asking that they be granted asylum. The document, reproduced in our catalogue, almost certainly saved their lives; it was signed by Ernst Lubitsch.*

Another major focus this year is on American women screenwriters, a vast topic that has received a good deal of attention in the past decade as more scholars explore the significant role women played

state oggetto di molta attenzione da parte di un crescente numero di studiosi che indagano il significativo ruolo svolto dalle donne in ogni aspetto della produzione cinematografica muta. Avremo modo di esaminare il contributo di nomi chiave come Clara Beranger, Anita Loos e Agnes Christine Johnston – donne così famose ai loro tempi che i loro nomi venivano usati a scopo promozionale – così come quello di scrittrici quali Maie B. Havey ed Elizabeth Carpenter, la cui opera solo ora viene investigata. Smentendo la vecchia idea secondo cui le scrittrici erano più adatte ai cosiddetti soggetti femminili, la nostra rassegna ne dimostra la versatilità proponendo melodrammi, un western, commedie e persino una saga ippica. Ci sono titoli di entrambi i fratelli DeMille/de Mille, Cecil (*Fool's Paradise [Paradiso folle]*) e William (*Miss Lulu Bett*), ognuno dei quali ha strettamente collaborato con donne per le sceneggiature dei propri film, e c'è anche un lungometraggio di John Ford, *Kentucky Pride* (*Galoppo di gloria*), presentato in un nuovo restauro per gentile concessione del Museum of Modern Art di New York. Un'altra elettrizzante operazione di salvaguardia è quella di *A Temperamental Wife*, commedia sofisticata scritta da Anita Loos e interpretata da Constance Talmadge. Il film non si vedeva da decenni, ma grazie alla Library of Congress e alla Cohen Film Collection possiamo di nuovo goderci la tagliente arguzia della sceneggiatrice.

Avrete notato un certo interesse per le donne. Non è che le Giornate si sono messe a seguire la moda del momento, sono anni che il festival sottolinea l'importanza del ruolo svolto dalle donne davanti e dietro la macchina da presa. Per noi non è una moda passeggera ma una parte essenziale del nostro DNA, ed è per questo che siamo fieri di richiamare ancora una volta la vostra attenzione sulle "Nasty Women". Quando nel 2017 Maggie Hennefeld e Laura Horak presentarono il loro primo programma con questo titolo, celebrando le prime attrici comiche che si divertivano a capovolgere gli stereotipi di genere e a creare lo scompiglio intorno a loro, non potevamo sapere quale impatto avrebbe avuto sullo studio della storia del cinema. Beh, non è esagerato dire che quel programma e il suo seguito nel 2019 hanno rivoluzionato il modo con cui le persone guardano i primi film comici. Nel 2022, la Kino-Lorber distribuirà un cofanetto Blu-ray/dvd di 4 dischi, che avrà il sostegno delle Giornate e che permetterà di svelare queste meraviglie anarchiche a un pubblico più ampio. Intanto quest'anno presentiamo le "Nasty Women" in un'ulteriore serie di comiche e nel lungometraggio *Phil-for-Short*, perché, diciamocelo, chi può resistere?

Nessun festival di cinema contemporaneo è considerato completo senza un film di uno dei grandi registi sudcoreani di oggi, eppure la storia del cinema nella penisola coreana rimane praticamente sconosciuta. La lunga occupazione della Corea da parte del Giappone è una delle ragioni, così come la devastazione seguita alla guerra di Corea, quando così tanto andò distrutto e ci volle tempo perché l'industria cinematografica locale potesse ricostituirsi. Grazie a Sungji Oh e all'archivio cinematografico di Seul, abbiamo la rara opportunità di gettare uno sguardo non solo sul patrimonio

*in every aspect of silent film production. The series examines the contribution of major names such as Clara Beranger, Anita Loos, and Agnes Christine Johnston – women so well-known in their day that their names were used for publicity purposes – as well as writers whose work is only now being excavated, like Maie B. Havey and Elizabeth Carpenter. Countering the old canard that women writers were best suited to so-called female subjects, our program champions their versatility and consists of melodramas, a Western, comedies, and even a horse-racing saga. There are films by both DeMille/de Mille brothers, Cecil (*Fool's Paradise*) and William (*Miss Lulu Bett*), each of whom closely collaborated with women screenwriters, as well as a feature from John Ford, whose* Kentucky Pride *is being presented in a new restoration courtesy of New York's Museum of Modern Art. Another exciting preservation in the series is* A Temperamental Wife*, written by Anita Loos and starring Constance Talmadge. This sophisticated comedy has been unseen for decades, but thanks to the Library of Congress and the Cohen Film Collection, we're able once again to revel in Loos's razor-sharp wit.*

By now you'll have noticed a certain focus on women. While everyone seems to be jumping on this bandwagon at the present time, I have to point out that the Giornate has been calling attention to the prominent contributions of women in front of and behind the camera for decades. For us this isn't a passing fashion but an essential part of our DNA, which is why we are proud to draw your attention once again to Nasty Women. When Maggie Hennefeld and Laura Horak presented their first program under this title in 2017, celebrating early women comics who delighted in upending gender stereotypes while gleefully creating havoc around them, we couldn't have known just what an impact it would have on film scholarship. Yet it's no exaggeration to say that that program and its follow-up in 2019 have revolutionized the way people look at early film comedy. In 2022, Kino-Lorber will be releasing a 4-disc Blu-ray/DVD set, supported by the Giornate and ensuring a wider public will be exposed to these anarchic wonders. For this year's edition we are presenting two more programs, consisting of shorts and the feature Phil-for-Short*, because, let's face it, who can resist?*

No contemporary film festival is considered complete without a film by one of today's master South Korean directors, and yet the history of cinema in the Korean peninsula remains practically unknown. The decades-long Japanese occupation is one reason, as is the devastation following the Korean War when so much was destroyed, and it took time for the local film industry to build itself up. Thanks to Sungji Oh and the Korean Film Archive, we're able to provide a rare glimpse into not only the country's film heritage but the nation itself as it struggled to exert a sense of independence under the occupying forces. The series is composed of three programs. The first consists of travelogues and actualities from the beginning of the 20th century into the

cinematografico del paese, ma sulla nazione stessa che lottava per l'indipendenza sotto le forze di occupazione. La rassegna è suddivisa in tre programmi: il primo è costituito da diari di viaggio e attualità che vanno dall'inizio del secolo scorso ai primi anni '30 e che colgono intriganti momenti di vita in una nazione che aveva cominciato appena a liberarsi del soprannome di "regno eremita". Nel secondo troviamo due mediometraggi di fiction; nel terzo un'affascinante curiosità: il film muto del 1948 *Geomsa-wa yeoseonsaeng* (Il pubblico ministero e l'insegnante).

Gli eventi speciali di quest'anno sono una vetrina dell'arte cinematografica, a partire dal brillante *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*) di Ernst Lubitsch, che presentiamo nel nuovo restauro del Museum of Modern Art e con una partitura per trio del maestro Carl Davis. Basato sulla celebre commedia di Oscar Wilde, il film riesce a trasmetterci – anche grazie alla sensibilità di Lubitsch e alla splendida interpretazione di Irene Rich nel ruolo della signora Erlynne – la verve dello scrittore e il suo tangibile apprezzamento per i personaggi femminili. Come evento infrasettimanale proponiamo un dramma sensuale e psicologicamente sfumato con protagonista l'attrice slovena Ita Rina e la regia del ceco Gustav Machatý, *Erotikon*, per il quale il compositore sloveno Andrej Goričar ha scritto un nuovo accompagnamento che sarà eseguito da un ensemble di sette elementi. Infine abbiamo il grande onore di chiudere il festival con la prima mondiale della magnifica partitura orchestrale di Günter Buchwald per *Casanova,* il capolavoro di Alexandre Volkoff restaurato dalla Cinémathèque française.

Se i tre film sopra citati possono essere giustamente considerati parte del canone (termine che abbiamo sempre cercato di indagare e ampliare), molti altri titoli in programma sono delle autentiche scoperte. È il caso di *Jokeren* (1928), meraviglioso film danese realizzato dal regista tedesco Georg Jacoby con un cast internazionale composto da attori provenienti da Gran Bretagna, Francia, Germania e Danimarca – un ottimo esempio di quello che in seguito sarebbe stato chiamato "europudding". L'ambientazione durante il chiassoso carnevale di Nizza è solo uno dei tanti pezzi forti. La copia ci arriva dal Danske Filminstitut che tanto si è adoperato perché il proprio patrimonio cinematografico nazionale possa essere accessibile a tutti.

Siamo anche felici di fungere da tramite per la riscoperta dell'atleta australiano Snowy Baker, un vero fenomeno in patria: la sua prestanza fisica gli ha permesso di far carriera nel cinema come eroe d'azione, tanto che nel 1921 si trasferì negli Stati Uniti continuando a fare quei film d'avventura che gli sono valsi un fedele seguito internazionale. Con la collaborazione del National Film & Sound Archive of Australia, siamo in grado di riportare sullo schermo il suo trascinante personaggio attraverso tre movimentati lungometraggi. Un altro artista dimenticato, Jack Hoxie, si guadagnerà sicuramente un rinnovato apprezzamento dopo la proiezione di *Don Quickshot of the Rio Grande*, un western con un tocco letterario che non si vedeva da decenni e che il Packard Humanities Institute ha restaurato

early 1930s, offering tantalizing views of life in a nation only just beginning to throw off its nickname, "the Hermit Kingdom." Two medium-length fiction features are in the second program, while the third contains a fascinating curiosity, a silent film made in 1948 entitled A Public Prosecutor and a Teacher.

This year's special events are a showcase of film artistry, starting with Ernst Lubitsch's sparkling Lady Windermere's Fan *in a new restoration from the Museum of Modern Art, accompanied by a trio of musicians playing a score by maestro Carl Davis. Based on the renowned play by Oscar Wilde, the film captures Wilde's wit as well as his tangible appreciation for female characters, thanks in great part to Lubitsch's own sensitivity and the splendid performance of Irene Rich in the role of Mrs. Erlynne. Our traditional mid-week event features Czech director Gustav Machatý's* Erotikon*, a sensuous, psychologically nuanced drama starring the Slovenian actress Ita Rina, presented with a new orchestral score for seven musicians by Slovenian composer Andrej Goričar. For the closing night, we are thrilled to be presenting the world premiere of Günter Buchwald's ravishing full orchestral score for Alexandre Volkoff's masterpiece* Casanova*, starring Ivan Mosjoukine, in a restoration from the Cinémathèque française, played by the Orchestra San Marco di Pordenone.*

The three films mentioned above can rightfully be considered part of the canon (a term we have always sought to investigate and expand); many other films in this year's edition are true discoveries brought to a wider audience for the first time. This includes Jokeren *(1928), a beautifully made Danish film by German director Georg Jacoby, featuring an international cast from Britain, France, Germany, and Denmark. It's a prime example of what would later be called "Europudding," and its setting during the boisterous Carnival in Nice is just one of many highlights. The print comes to us courtesy of the Danish Film Institute, which has done so much to ensure their national cinema heritage can be seen by all.*

We're also happy to be the conduit for the rediscovery of Australian athlete Snowy Baker, a phenomenon in his own country who parlayed his physical prowess into a respectable career as an action star, moving to the U.S. in 1921, where he continued to make the kinds of adventure films that earned him a loyal international following. Thanks to the work of the National Film & Sound Archive of Australia, we're able to bring Baker's invigorating persona back to life via three fast-paced features. Another forgotten star, Jack Hoxie, will find renewed appreciation after the screening of Don Quickshot of the Rio Grande*, an exciting Western with a literary twist, unseen for decades. It's long been Kevin Brownlow's wish to see a restored version, so we are deeply grateful to the Packard Humanities Institute in California for returning the film to its proper form.*

Italian cinema has not been ignored this year. A group of

in California realizzando il desiderio a lungo accarezzato da Kevin Brownlow di poterlo vedere nel giusto formato.
Per quanto riguarda il cinema italiano, l'energia creativa che lo ha caratterizzato negli anni precedenti la prima guerra mondiale e durante lo svolgimento del conflitto è attestata da un gruppo di cortometraggi recentemente restaurati dalla Cineteca del Friuli. Tra questi, *Cenerentola* (1913), affascinante scorcio della produzione cinematografica allo studio Ambrosio di Torino; *Il giglio nero* (1913), un poliziesco con al centro una società segreta; e la scatenata commedia "en travesti" *Polidor cambia sesso* (1918). L'impatto della guerra è potentemente reso in *La battaglia dall'Astico al Piave* (1918), illuminante resoconto delle condizioni strazianti sul fronte italiano durante la campagna che segnò la caduta dell'Impero Austro-Ungarico. Il restauro è il risultato di uno sforzo collettivo capeggiato dall'Università di Udine in collaborazione con gli archivi italiani e la Lobster Films, e viene presentato in anteprima alle Giornate. Un'ulteriore scoperta è quella di *All'ombra di un trono* (1920) di Carmine Gallone, un dramma intessuto sul motivo della perfidia reale con protagonista Soava Gallone, moglie di origine polacca del regista. Il film fa venire in mente recenti scandali reali e, in tempi di *Young Royals,* la superba serie televisiva a tinte queer prodotta da Netflix, ci conferma quanto simili argomenti continuino a colpire la nostra immaginazione. La vicenda raccontata si svolge in uno di quei mitici regni balcanici cui il prossimo anno sarà dedicata un'ampia retrospettiva.
Un'inaspettata scoperta è stata fatta quest'anno alla Cineteca Italiana di Milano, quella di *Ham and Eggs at the Front* (*Due negri al fronte*), un lungometraggio americano considerato perduto e realizzato dalla Warner Brothers nel 1927, con la ventiduenne Myrna Loy in uno dei suoi primi ruoli importanti. Il film non è tuttavia esente da problemi: tutti gli attori principali sono bianchi truccati da neri. Lo presentiamo, nell'edizione italiana con didascalie italiane, come triste reliquia del pervasivo, "normalizzato" razzismo dell'epoca, ma è un film pieno di ambivalenze non facilmente etichettabili. La storia si svolge sul fronte francese durante la prima guerra mondiale e presenta una truppa di soldati afroamericani le cui involontarie azioni eroiche contribuiscono alla vittoria. Ci sono scene piene di stereotipi offensivi, ma accanto ai protagonisti in "blackface" troviamo come comparse veri attori neri. Grazie all'approfondita scheda di Alyson Nadia Fields per questo catalogo, il film può essere collocato nel suo contesto storico e dunque criticato per il suo tremendo razzismo ma visto anche come un reperto affascinante per il suo ambivalente trattamento della razza.
Come nelle edizioni precedenti, anche la 40a sarà preceduta da un evento di pre-apertura al Teatro Zancanaro di Sacile, dove il dantesco *Maciste all'inferno* sarà proiettato con un nuovo accompagnamento musicale curato dalla Zerorchestra in collaborazione con Teho Teardo. Il film si potrà vedere anche in streaming nell'ambito dell'edizione online delle Giornate che si svolge in concomitanza con quella in presenza. La "limited edition" dell'anno scorso – tutta

shorts recently restored by the Cineteca del Friuli testifies to the creative energy that characterized Italian cinema in the years leading up to and during World War I. These include a fascinating glimpse of filmmaking at Turin's Ambrosio studio in Cenerentola *(1913); a fascinating secret-society crime drama called* Il giglio nero *(1913); and the riotous cross-dressing comedy* Polidor cambia sesso *(1918). The War's impact is forcefully brought home in* La battaglia dall'Astico al Piave *(1918), an eye-opening account of the harrowing conditions on the Italian front during the campaign that signaled the downfall of the Austro-Hungarian Empire. The restoration was a collaborative effort spearheaded by the Università degli Studi di Udine in collaboration with Italian archives together with Lobster Films, and is being screened for the first time at this year's Giornate. A further discovery is Carmine Gallone's* L'ombra di un trono*, a 1920 drama of royal perfidy starring the director's Polish-born wife Soava Gallone. The film brings to mind recent scandals among Europe's reigning houses, and when seen in conjunction with the superb 2021 queer Swedish Netflix series* Young Royals*, proves that these topics can still capture our imagination. The Gallone film is set in a mythical Balkan kingdom, a subject to be explored in much greater detail during next year's Giornate.*
A wholly unexpected discovery was made this year at the Cineteca italiana in Milan, of a lost American feature made by Warner Brothers in 1927 called Ham and Eggs at the Front *(*Due negri al fronte*), featuring the 22-year-old Myrna Loy in one of her first important roles. The film is, however, not without its problems: all the main actors are white performers in blackface. We're screening it in Pordenone as a troubling relic of the pervasive "normalized" racism of the era – the existing copy is from the Italian release and has Italian intertitles – but it's a film full of ambivalences that defy easy labelling. The story takes place on the French front during World War I and features a troop of African American soldiers whose unwitting heroic actions help to win the battle, and while scenes are replete with offensive stereotypes, the protagonists are supported by real black actors as extras. Thanks to Allyson Nadia Field's probing catalogue note, the film can be placed in its historic context, criticized for appalling racism, yet also viewed as a fascinating artefact that treats race in such an ambivalent manner.*
As in past festivals, our 40th edition will be preceded by a pre-opening event at the Teatro Zancanaro in Sacile, with a screening of the Dantesque Maciste all'inferno*, boasting a new score by Teho Teardo and the Zerorchestra. It will also be streamed as part of our online edition, running concurrently with the in-person festival. Last year's online "limited edition" was an overwhelming success, during which we doubled our number of accreditations, and we have no intention of abandoning this*

on line – ha riscosso un successo travolgente, facendoci raddoppiare il numero di accreditati: non potevamo certo abbandonare questo nuovo pubblico. Inoltre, con tanti habitué del festival che quest'anno non possono viaggiare, ci è sembrato giusto offrire loro un assaggio di quello che passa al Teatro Verdi. Ciò significa un programma in streaming al giorno, disponibile per 24 ore in modo che possa essere facilmente accessibile in qualsiasi parte del mondo.

Come sempre, siamo profondamente grati ai nostri partner – gli archivi internazionali, i nostri eccezionali musicisti, il Teatro Verdi, l'Orchestra San Marco di Pordenone, MYmovies – e agli enti promotori – la Regione Friuli Venezia Giulia, il Comune di Pordenone, il Ministero della Cultura, la Camera di Commercio Pordenone-Udine e la Fondazione Friuli, che da qualche anno sostiene anche il Premio Jean Mitry. Un ringraziamento speciale va anche alla Città di Sacile e al Rotary Club Sacile Centenario. Questo è stato un anno impegnativo per tutti e se l'incertezza che circonda la nostra vita quotidiana permane, è davvero incoraggiante sentire il sostegno dei frequentatori abituali delle Giornate e quello dei pordenonesi, il cui calore ha giocato un ruolo importante nel forte legame affettivo che così tanti nostri ospiti provano per questa città e per questa regione. È difficile credere che tutto sia iniziato quarant'anni fa e io provo un profondo rispetto per chi mi ha preceduto, per i membri del consiglio direttivo e dello staff che tanto hanno fatto per garantire che le radici piantate allora continuino a crescere. – Jay Weissberg

newfound audience. In addition, with so many regular attendees unable to travel this year, it makes sense that we're able to bring them a taste of what's on offer in the Teatro Verdi. This means streamed programs available for 24 hours, so they can be easily accessed anywhere around the globe.

As always, we are deeply grateful to our partners – the international archives, our exceptional musicians, the Teatro Verdi, the Orchestra San Marco di Pordenone, MYmovies – and our sponsors, particularly the Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, the Ministry of Culture, the City of Pordenone, the Pordenone-Udine Chamber of Commerce, and the Fondazione Friuli, the last supporting also our Jean Mitry Prize. Special thanks also to the City of Sacile and to the Rotary Club Sacile Centenario. This has been a challenging year for everyone, and while the uncertainty that surrounds our daily lives is not going away anytime soon, it is enormously encouraging to feel the support of Giornate regulars together with the people of Pordenone, whose warmth has played a significant part in the strong emotional bonds so many attendees feel when thinking of this city and the Regione Friuli Venezia Giulia. It's hard to believe it all began 40 years ago, and I am in awe of my predecessors and the board and staff of the festival, who have done so much to ensure that the roots planted then continue to grow. – 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 2021 sono / *This year's recipients are*

Ronald Grant / Martin Humphries & Kae Ishihara

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous Recipients*

2020 Vera Gyürey & J.B. Kaufman
2019 Donald Crafton & Margaret Parsons
2018 Camille Blot-Wellens & Russell Merritt
2017 Richard Abel & John Libbey
2016 Hisashi Okajima & Vladimir Opela
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

COLLEGIUM 2021

Giunto alla 23ª edizione, il Collegium, costretto dalle straordinarie circostanze dell'anno scorso a diventare virtuale, torna a svolgersi in presenza proseguendo sui binari stabiliti. Pur nell'inevitabile, naturale evoluzione di metodo e risultati, gli obiettivi del Collegium rimangono gli stessi: 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 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 nel 2020 tale cruciale interazione è sostanzialmente mancata, ci auguriamo che i film in programma quest'anno possano continuare ad animare il dibattito e a ispirare nuove direzioni d'indagine. 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.

Last year's extraordinary circumstances forced the Collegium to move to a virtual environment, with the discussions limited to eleven participants who met daily on Zoom with a small number of guests. This year, the 23rd edition of the Collegium returns to its established plan, with in-person sessions, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The Collegium's aims continue to remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to integrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its four 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 in 2020, we hope that this year the selection of films will continue to spark lively discussion and inspire unexpected avenues for research. 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 2021: Martin Álvarez (AR), Alessia De Blasi (IT), Yuki Irikura (JP), Martin Kos (CZ), Sofie Cato Maas (NL), Coraline Refort (FR), Sofia Virgilio (IT).

Mentors 2021: Arianna Crespi (IT), Isabella Laura Hernandez (VE), Mohammadreza (Dario) Kamyar (IR), Samuel López-Linares Aguirre (ES), Christian Lovato (IT).

THE 2021 PORDENONE MASTERCLASSES

Le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una tale reputazione internazionale che le abbiamo volute realizzare anche in tempi di pandemia. Se l'edizione del 2020 si è tenuta completamente on line, quella del 2021, la diciannovesima, torna a svolgersi in presenza. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival e sono unanimemente considerate uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

La musicista invitata quest'anno è **Alice Zecchinelli**. Diplomata in Composizione per Musica da Film, collabora con orchestre, teatri e studi di produzione, in un intreccio costante tra musica e immagini.

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

The Pordenone Masterclasses have by now achieved such a worldwide reputation that we felt it incumbent upon us to continue this vital feature even during the pandemic. While the 2020 classes were held completely online, those of 2021, the 18th installment, return to an in-person format. Considered one of the undisputed highlights of the program, the lessons are open to all festival guests and offer rare 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. Each Masterclass aims to refine and develop the technique of young artists seeking to expand their affinity for silent cinema, and we are constantly on the lookout for suitable candidates.

*This year's participant is **Alice Zecchinelli**. Graduate in Film Music Composition, she collaborates with orchestras, theatres and production studios, constantly exploring ways of weaving together music and images.*

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

Maciste all'inferno, 1926. Al centro/*At centre*, Bartolomeo Pagano. (La Cineteca del Friuli)

EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura/*Pre-Opening*

MACISTE ALL'INFERNO (US: **Maciste in Hell)** (IT 1926)
REGIA/DIR: Guido Brignone. SCEN: Diavoleria in 5 atti di "Fantasio"/*A diablerie in 5 acts by "Fantasio"* [Riccardo Artuffo]. PHOTOG: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. SPEC. EFFECTS: Segundo de Chomón. SCG/DES: Giulio Lombardozzi. CAST: Bartolomeo Pagano (*Maciste*), Elena Sangro (*Proserpina*), Pauline Polaire (*Graziella*), Franz Sala (*Barbariccia*), Lucia Zanussi (*Luciferina*), Umberto Guarracino (*Plutone*), Mario Sajo (*Gerione*), Domenico Serra (*Giorgio*). PROD: Stefano Pittaluga, Fert-Pittaluga, Torino. COPIA/COPY: DCP, 98' (da/*from* 35mm, 2306 m. [orig. l. 2475 m.], imbibito e virato/*tinted & toned* [Desmet process], 20 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino, & Cineteca di Bologna. Restauro/*Restored* 2009.

Musiche di/*Score by* Teho Teardo & Zerorchestra; esecuzione dal vivo di/*performed live by:* Zerorchestra, Accademia Musicale Naonis & Riccardo Pes (violoncello).

"I miei primi film … li ho visti al cinema Fulgor. Qual è stato il primo tra i primi? Sono sicuro di ricordare con esattezza perché quell'immagine mi è rimasta così profondamente impressa che ho tentato di rifarla in tutti i miei film. Il film si chiamava *Maciste all'inferno.* L'ho visto in braccio a mio padre, in piedi, tra una gran calca di gente con il cappotto inzuppato d'acqua perché fuori pioveva. Ricordo un donnone con la pancia nuda, l'ombelico, gli occhiacci bistrati lampeggianti. Con un gesto imperioso del braccio faceva nascere attorno a Maciste anche lui seminudo e con un tortore in mano un cerchio di lingue di fuoco." (Federico Fellini, *Block-notes di un regista*, 1988)

Il delirante *Maciste all'inferno* di Guido Brignone è considerato uno dei capolavori del cinema italiano. Questa fantastica incursione nel soprannaturale è sicuramente il migliore della serie di film con Bartolomeo Pagano nel ruolo del "gigante buono" Maciste, la cui prima apparizione risale al kolossal del 1914 *Cabiria.* Nel volumetto *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano* (1981), il compianto storico Vittorio Martinelli individuava abilmente gli elementi che

"What was the first film in my life? I know my memory is accurate because the image of it has remained so deeply impressed on me that I have tried to recreate it in all my films. The film was called Maciste all'inferno. *I saw it in the arms of my father, who was standing in the midst of a great crowd of people with his coat dripping wet, as it had been raining outside. I can remember a big woman with a naked belly, her belly-button, and great flashing made-up eyes. With an imperious sweep of her arm she created around Maciste – who was also half-naked and had a club in his hand – a circle of tongues of flame…" (Federico Fellini,* Block-notes di un regista, *1988)*

Guido Brignone's delirious Maciste all'inferno *is now acknowledged as one of the masterpieces of Italian film history. This fantastic excursion into the supernatural is undoubtedly the best of the series of films starring Bartolomeo Pagano as the lovable strongman Maciste, who first appeared in the 1914 epic* Cabiria.
Italian film historian Vittorio Martinelli, in the book Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano *(Gemona, 1981), has perhaps*

Maciste all'inferno, 1926. Bartolomeo Pagano, Elena Sangro.

facevano di *Maciste all'inferno* un classico: "… un insolito impasto di grottesco, di gentile, di sentimentale, di fantastico, di comico e di tragico, ove un abilissimo Guido Brignone, secondato da quell'autentico mago degli effetti speciali di Segundo de Chomón, riuscì a fondere insieme Dante e Méliès, Goethe e Fritz Lang, Gustave Doré ed Alex Raymond per costruire un film curioso, ma godibilissimo, che ancora oggi … incanta per il suo indefinibile *pastiche* di espressionismo e fumetto d'epoca, sensualità mediterranea e gotico luciferino. Ed in tutto questo, un Maciste ben piantato nella vicenda, per nulla spaesato, anzi sguazzante a pieno agio tra un Barbariccia di sapore caligaresco ed un paio di infoiate diavolesse, un Plutone che ricorda Mangiafuoco ed una torma di abitanti degli Inferi che sembrano usciti da un'incisione medioevale."

Questo che è sicuramente uno dei più notevoli film muti italiani, è stato a lungo disponibile solo in riedizioni sonorizzate. Nel giugno del 1931 era persino apparso a New York in una versione in cui, come scriveva il *New York Times,* era stata "introdotta una partitura sincronizzata ed effetti sonori". Erano versioni mutile attraverso le quali si potevano solo intuire le eccezionali qualità dell'originale.

Nel novembre del 1992 al Cinema Ritrovato, la Cineteca di Bologna presentava per la prima volta, dopo due anni di ricerche, la versione finale del restauro di *Maciste all'inferno.* Lavorando a partire da due copie nitrato imbibite provenienti dal Danske Filmmuseum e dalla Cinemateca Brasileira, e da più copie safety provenienti dalla Cineteca Nazionale e dalla George Eastman House, è stata recuperata la quasi totalità delle immagini originali, così come le colorazioni, la grafica e il testo delle didascalie originali italiane. Pur provenendo dallo stesso negativo le due copie nitrato presentavano molte differenze. La copia danese, di migliore qualità e più lunga, mancava di buona parte degli effetti speciali

best described the elements which have made this film a classic: "Maciste all'inferno *[is] an extraordinary mixture of the fantastic and the grotesque, the gentle and the sentimental, the comic and the tragic. The gifted Guido Brignone, supported by special effects wizard Segundo de Chomón, successfully blended Dante and Méliès, Goethe and Fritz Lang, Gustave Doré and Alex Raymond, to produce a curious film which is still extremely enjoyable today.* Maciste *enchants because of its indefinable* pastiche *of Expressionism, comic strip, Mediterranean sensuality, and Gothic diabolism. In the middle of all this is Maciste, totally at ease, surrounded by a Barbariccia who reminds us of Dr. Caligari, a Pluto who reminds us of Mangiafuoco, two sexy devil ladies, and a great number of living dead who seem right out of a medieval print."*

Surely one of the most remarkable works of Italian silent film, for years this film was only available in variable reissue copies from the 1940s, with a soundtrack. (It even surfaced in New York in June 1931, in a sound version described in the New York Times *as "inoculated with a synchronized music score and sound effects".) These mutilated versions gave us only a vague idea of its exceptional original quality. In November 1992, after two years of research, the Cineteca di Bologna premiered its final restored version of* Maciste all'inferno *at its festival Il Cinema Ritrovato. Working mainly from two tinted nitrate copies, from the Danish Filmmuseum in Copenhagen and the Cinemateca Brasileira in São Paulo, plus safety prints from the Cineteca Nazionale in Rome and George Eastman House in Rochester, New York, almost all the original footage was restored, in the best possible visual quality, with the original tinting, as were the graphics and text of the original Italian intertitles. Though the two main source prints came from the same negative, they had many differences. The Danish copy was longer and of better quality,*

Maciste all'inferno, 1926. "Sulla triste riviera d'Acheronte"/*"Upon the dismal shore of Acheron"*: ? (Caronte/*Charon*), Franz Sala (Barbariccia).
(Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

di Segundo de Chomón, di tutte le scene più esplicitamente erotiche, della grafica originale dei titoli e di moltissime didascalie. Viceversa la copia brasiliana era estremamente lacunosa e in cattive condizioni di conservazione, ma conteneva le scene erotiche negli Inferi.
Questo restauro è stato tra i primi grossi progetti LUMIERE e anche uno di quelli di maggior successo. Il pubblico internazionale può ora fruire di questo film sempre godibilissimo e capire perché aveva tanto colpito e influenzato Fellini. – Catherine A. Surowiec (adattamento della sua scheda per *The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads*, 1996)

but was missing Chomón's special effects, the most erotic scenes, some of the original graphics of the titles, and many of the intertitles. The Brazilian version was extremely fragmented and in fragile condition, but it did contain the erotic scenes in Hell.
The resulting restoration was one of LUMIERE's first big projects, and one of its most successful. International audiences are now able to experience this entertaining film, and to see for themselves why Fellini often cited it as one of the films that impressed and influenced him the most. – Catherine A. Surowiec (Adapted from her text in The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads*, 1996)*

Maciste all'inferno, 1926. Franz Sala, Pauline Polaire. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

In un successivo restauro del 2009, realizzato in collaborazione dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, sono state reintegrate le didascalie originali che descrivono gli Inferi con terzine d'ispirazione dantesca. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna. (Dal catalogo del Cinema Ritrovato 2009)

La musica L'importanza nella storia del cinema italiano di *Maciste all'inferno* di Guido Brignone e la ricorrenza dell'anniversario dei 700

The 2009 restoration by the Cineteca di Bologna and the Museo Nazionale del Cinema in Turin includes the original intertitles that describe the underworld with Dantesque tercets, reconstructed using documents preserved at the Museo Nazionale del Cinema. The film was restored at L'Immagine Ritrovata in Bologna. (2009 Cinema Ritrovato festival catalogue)

The music *The importance of Guido Brignone's* Maciste all'inferno *in the history of Italian cinema and the 700th anniversary of Dante's*

Maciste all'inferno, 1926. Bartolomeo Pagano, Franz Sala. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

anni della morte di Dante Alighieri hanno spinto Zerorchestra a immaginare una nuova colonna sonora del film, coinvolgendo nella progettazione uno dei compositori di musica per il cinema e il teatro più originali della scena europea: Teho Teardo. Pordenonese, ma romano d'adozione, in questi anni Teho Teardo ha collaborato con registi quali Paolo Sorrentino, Gabriele Salvatores, Andrea Molaioli, Daniele Vicari solo per citarne alcuni. Nel 2001, inoltre, ha preso parte alle Giornate del cinema muto accompagnando dal vivo il film del 1926 di Teinosuke Kinugasa *A Page of Madness* (Una pagina folle).

death prompted the Zerorchestra to devise a new soundtrack for the film, involving Teho Teardo, one of the most original composers of music for film and theatre on the European scene. Teardo is from Pordenone, but Roman by adoption. In recent years, he has worked with directors such as Paolo Sorrentino, Gabriele Salvatores, Andrea Molaioli, and Daniele Vicari, to name but a few. In 2001 Maestro Teardo appeared at the Giornate, performing the live accompaniment to Teinosuke Kinugasa's A Page of Madness *(*Kurutta Ippeiji*, 1926). The resulting* Maciste *accompaniment is a fusion of Teho Teardo's*

Maciste all'inferno, 1926. Pauline Polaire, Franz Sala. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Il risultato dell'operazione "Maciste" è una fusione fra le innovative sonorità elettroniche di Teho Teardo e quelle acustiche dei fiati, delle percussioni e degli archi dell'orchestra. Una sfida fra tradizione e contemporaneità che ha saputo trovare il giusto equilibrio nella partitura e nell'organico coinvolto. Maciste interpretato da Bartolomeo Pagano trova la sua "voce" nel suono degli ottoni gravi dell'Accademia Musicale Naonis, mentre la poesia di Dante è espressa con virtuosa maestria dal violoncello solista di Riccardo Pes.
A Teho Teardo e ai musicisti di Zerorchestra il compito di traghettare, come Caronte all'inferno, questo inedito accompagnamento musicale per uno dei grandi classici del muto italiano. – Piero Colussi

innovative electronic sounds and the acoustics of the orchestra's woodwinds, percussion, and strings. A challenge that creates a sound world between tradition and contemporaneity, and manages to find just the right balance in the score and the performing ensemble. Maciste, interpreted by Bartolomeo Pagano, finds his "voice" in the sound of the low brass of the Accademia Musicale Naonis, while Dante's poetry is expressed with virtuoso mastery by the solo cello of Riccardo Pes.
Teho Teardo and the musicians of Zerorchestra have the task of ferrying, like Charon to Hell, this unusual musical accompaniment to one of the great classics of Italian silent film. – Piero Colussi

LADY WINDERMERE'S FAN (US 1925)

REGIE/DIR., MONT./ED: Ernst Lubitsch. SCEN/ADAPT: Julien Josephson. Dalla pièce di/*Based on the play by* Oscar Wilde (St. James's Theatre, London, 1892). DID./TITLES: Maude Fulton, Eric Locke. ART TITLES: Victor Vance. PHOTOG: Charles Van Enger. SCG/DES: Harold Grieve. COST: Sophie Wachner. CAST: Ronald Colman (*Lord Darlington*), May McAvoy (*Lady Windermere*), Bert Lytell (*Lord Windermere*), Irene Rich (*Mrs. Erlynne*), Edward Martindel (*Lord Augustus Lorton*), Mme. [Carrie] Daumery (*la duchessa/The Duchess of Berwick*). ASST. DIR: George Hippard, Ernst Laemmle. PROD: Warner Bros. Pictures. PREMIÈRE: 01.12.1925 (Casa Lopez, New York). USCITA/REL: 26.12.1925 (Warners' Theatre, New York City). COPIA/COPY: DCP, 94' (da/*from* 35mm nitr. pos., 21 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Partitura di/*Music score by* Carl Davis; esecuzione dal vivo di/*performed live by* Jennifer Langridge (violoncello/*cello*), Benedict Holland (violino/*violin*), Matteo Andri (piano); direttore/*conductor*: Carl Davis.
Per gentile concessione di/*Music performed by arrangement with* Faber Music, London per conto di/*on behalf of* Carl Davis.

Restauro realizzato da/*Restored by* The Museum of Modern Art, con il sostegno finanziario di/*with the financial support of* Matthew & Natalie Bernstein.

Ernst Lubitsch non spiegò mai i motivi che nel 1925 lo spinsero all'audace decisione di adattare una commedia notoriamente ricca di dialoghi come *Lady Windermere's Fan* per trarne un film muto. Personalmente amo credere che si sia trattato di un omaggio a Irene Rich, l'attrice la cui sublime interpretazione – nei panni della regina tollerante di un re donnaiolo – nel primo film americano di Lubitsch, *Rosita*, rubò la scena a Mary Pickford, che doveva esserne la star. La regina di Irene Rich possiede già le qualità dell'eroica Mrs. Erlynne di Wilde: discernimento, discrezione, capacità di accettare l'imperfezione umana e infine l'intelligenza e la pazienza per farvi fronte.
Quali che ne siano le origini, *Lady Windermere's Fan* di Lubitsch si colloca tra i massimi risultati del cinema muto, in un'armonia di forma e sentimento che ci lascia sempre più ammirati visione dopo visione. Eliminando la caratteristica più famosa della commedia – l'interminabile successione di epigrammi pronunciati da personaggi diversi che sembrano tutti dotati del medesimo senso dell'umorismo – Lubitsch concentra l'attenzione sui pensieri che stanno dietro la maschera del linguaggio e che si rivelano attraverso i gesti, gli sguardi, la postura e il modo in cui i personaggi si muovono negli spazi domestici e pubblici.
Nella brillante sequenza di apertura Lubitsch definisce il complicato rapporto che lega Lady Windermere (May McAvoy) al suo ardente ammiratore, e noto donnaiolo, Lord Darlington (Ronald Colman) passando da un'equilibrata inquadratura ravvicinata di loro due a un primo piano isolato della loro stretta di mano, in cui Darlington trattiene la mano di lei con calore un po' eccessivo che la mette a disagio. I due si separano, interrotti da Lord Windermere (Bert Lytell) che ha appena ricevuto un enigmatico messaggio da Mrs. Erlynne (Rich). Darlington si accorge che Windermere cerca di nascondere la missiva alla moglie, e in un'altra inquadratura di mani riprese in primo piano ci mostra Darlington che sospinge la busta perché l'altro possa afferrarla: un uomo di mondo che ne aiuta un altro a celare una lettera d'amore. Il frettoloso congedo di Windermere lascia la coppia in un silenzio imbarazzato. Lubitsch stacca su un campo lunghissimo che ci rivela per la prima volta la straordinaria altezza della stilizzata

Ernst Lubitsch never discussed what led to his audacious decision to adapt Oscar Wilde's famously talky stage play Lady Windermere's Fan *as a silent film in 1925. Personally, I would like to think it was a gift to Irene Rich, the actress whose sublime performance – as the tolerant queen to a philandering king – in Lubitsch's first American film,* Rosita*, effectively stole the film from its ostensible star, Mary Pickford. Rich's Queen already possesses the qualities of Wilde's heroic Mrs. Erlynne: discernment, discretion, an acceptance of human imperfection, and the wit and patience to deal with it.*
Whatever its origins, Lubitsch's Lady Windermere's Fan *stands as one of the great achievements of silent film, an alignment of form and feeling that grows more impressive with each viewing. By eliminating the play's most famous element – the endless succession of epigrams, delivered by diverse characters who all seem to have exactly the same sense of humor – Lubitsch shifts his emphasis to the thoughts behind the mask of language, as revealed through gestures, looks, postures, and the way his characters navigate spaces both domestic and public.*
In the brilliant opening sequence, Lubitsch establishes the complicated relationship between Lady Windermere (May McAvoy) and her ardent admirer, the notorious flirt Lord Darlington (Ronald Colman), moving from a balanced two-shot into an isolated close-up of their handshake, as Darlington's grip registers a bit too warmly for Lady Windermere's comfort. They separate, interrupted by Lord Windermere (Bert Lytell), who has just received an enigmatic note from Mrs. Erlynne (Rich). Darlington notices that Windermere is trying to hide the note from his wife, and another close-up of hands shows Darlington helpfully pushing the envelope back into Windermere's grasp – one man of the world helping another to cover up a billet doux. *After Windermere hurriedly retreats, the couple remain in awkward silence. Lubitsch cuts to an extreme long shot, for the first time revealing the extraordinary height of Harold Grieve's*

Lady Windermere's Fan, 1925. May McAvoy, Bert Lytell, Ronald Colman. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

scenografia di Harold Grieve. I due si ritirano in punti separati della vasta sala. Un'inquadratura in campo medio li riunisce solo quando Darlington si sente autorizzato a dire: "Lady Windermere, ho una notizia che forse potrebbe interessarvi"; ella si avvicina e lui dichiara: "Vi amo!" I due si separano nuovamente, questa volta scambiandosi il posto in una ripresa in campo lungo. Lubitsch interviene con una dissolvenza su quest'improvvisa espansione dello spazio, che incombe come un accordo irrisolto sulle scene che seguono.

Siamo di fronte a uno sbalorditivo virtuosismo tecnico, che pochi

stylized sets. The two retreat to separate spaces in the vast room. They are reunited in medium shot only when Darlington feels empowered to make a declaration: "Lady Windermere, I have a bit of news that might interest you." After she joins him, he proclaims "I love you!" They separate again, this time exchanging positions in the set, in long shot. Lubitsch fades out on this sudden expansion of space, which looms like an unresolved chord over the scenes that follow.

This is a stunning display of technique, beyond all but a few

Lady Windermere's Fan, 1925. Ronald Colman, May McAvoy, Billie Bennett, Bert Lytell. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

registi dell'epoca avrebbero saputo uguagliare: Lubitsch è però attento a proseguire con una scena di perfetta semplicità: Mrs. Erlynne, seduta alla scrivania, si tiene per un attimo il capo e poi si volge ad ammirare una foto di Lady Windermere su una rivista mondana. Da un primo piano della foto Lubitsch passa a un'inquadratura appena più ravvicinata di Mrs. Erlynne, sulle cui labbra aleggia un lieve sorriso d'orgoglio. La signora guarda lontano ritirandosi in se stessa, come segnala il microscopico spostamento del suo sguardo mentre distoglie gli occhi dalla rivista socchiudendoli per un attimo. Un lento sospiro

directors of the period, yet Lubitsch is careful to follow it with a sequence of perfect simplicity: Mrs. Erlynne at her desk, holding her head for a moment, then turning to look at a portrait of Lady Windermere in a society paper. From a close shot of the photo Lubitsch moves into a slightly tighter shot of Mrs. Erlynne, as a little smile of pride plays on her lips. As she looks away, the character goes inward – signaled by a microscopic shift in Irene Rich's regard as she looks away from the paper, eyes briefly closing. A slowly exhaled breath covers the cut to a slightly

Lady Windermere's Fan, 1925. May McAvoy, Ernst Lubitsch. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

accompagna lo stacco a un'angolazione lievemente più ampia: ora Mrs. Erlynne si strappa al proprio passato e si prepara ad affrontare il presente. Qui la tecnica si pone all'esclusivo servizio dell'attrice: Lubitsch fa un passo indietro e permette a Rich di dare forza e completezza al proprio personaggio, esprimendo orgoglio, rimpianto, determinazione e una sfumatura d'ironia in un unico cristallino momento.

Come il suo ammiratore Alfred Hitchcock (un altro esponente del "cinema puro") avrebbe fatto qualche decennio più tardi in *Vertigo*, Lubitsch espone rapidamente la grande rivelazione che costituisce

wider angle, as Mrs. Erlynne pulls herself out of the past, and prepares to deal with the present. What technique there is here is purely in the service of the actor, as Lubitsch steps back and allows Rich to fill out her character, finding pride, regret, determination, and a hint of irony in one crystalline moment.

As his admirer Alfred Hitchcock, another exponent of "pure cinema," would do decades later in Vertigo*, Lubitsch quickly exposes the big revelation that is central to the source material. Mrs. Erlynne is Lady Windermere's mother, erased from family*

Lady Windermere's Fan, 1924. Lobby card. Edward Martindel, Irene Rich; May McAvoy (in alto, a sx/*top left*), Irene Rich (a dx/*top right*). (Hershenson-Allen Archive, West Plains, MO)

l'elemento centrale della sua fonte. Mrs. Erlynne è la madre di Lady Windermere, cancellata dalla memoria della famiglia a causa di una relazione sentimentale che neppure lei sembra più ricordare. Ancora una volta, un semplice gesto rivoluziona radicalmente l'azione; solo lo spettatore conosce l'essenziale nobiltà di Mrs. Erlynne mentre ella si avvia al momento del sacrificio, pronta a gettare al vento la reputazione faticosamente riconquistata per impedire alla figlia di commettere, ancora una volta, un errore identico al suo.

Annunciato nel giugno del 1925, *Lady Windermere's Fan* venne avviato

memory because of an affair that even Mrs. Erlynne no longer seems to remember. Again, a simple gesture completely recasts the action; only the viewer is aware of Mrs. Erlynne's essential nobility, as she moves toward the moment of sacrifice, ready to throw away her painfully regained reputation in order to prevent her daughter from committing a mistake exactly like her own.

Announced in June 1925, Lady Windermere's Fan *went into production in August, with Clive Brook cast as Lord Darlington.*

in agosto, con Clive Brook nel ruolo di Lord Darlington, che fu però presto sostituito da Ronald Colman, prestato a carissimo prezzo da Samuel Goldwyn. La fotografia principale iniziò alla fine di settembre e si concluse alla fine di ottobre, dopo una trasferta di vari giorni a Toronto per le riprese presso l'ippodromo Woodbine Racetrack. Lubitsch stesso curò il montaggio, e la prima del film ebbe luogo a New York in dicembre.

Mordaunt Hall del *New York Times* (28 dicembre 1925) deplorò la rivisitazione di Wilde operata da Lubitsch: "… egli è però riuscito a costruire un film divertente che in provincia – dove Lubitsch è più conosciuto di Wilde – sarà probabilmente più popolare di una produzione che avesse mantenuto l'arguzia dello scrittore". Quasi tutti i critici scorsero però nel film la creazione di un nuovo classico. Tipico fu il commento di William A. Johnson in *Motion Picture News* (12 dicembre 1925): "Mai prima d'ora – almeno per quanto mi riguarda – il cinema ha veramente parlato, né soprattutto con tanta forza, splendore ed elegante cura per i dettagli. Lubitsch racconta in un lampo, e con effetto duraturo, ciò che i romanzi spiegano nell'arco di qualche capitolo. Proprio questo, mi sembra, è l'intrinseco potere del cinema: Lubitsch lo ha realizzato in tutta la sua pienezza".

Questo nuovo restauro digitale di *Lady Windermere's Fan* si basa su una copia nitrato 35mm che Iris Barry, prima direttrice del dipartimento film del Museum of Modern Art, acquistò negli anni Trenta dalla Warner Brothers. Scansione e pulizia sono state effettuate dalla Image Protection Services sotto la supervisione di Peter Williamson, responsabile della preservazione del MoMA. – Dave Kehr

La musica In ogni caffè, in ogni ricevimento privato e nel foyer di ogni albergo della Londra di Oscar Wilde era all'opera, discretamente celato, un piccolo ensemble di musicisti che offriva il sottofondo musicale all'evento sociale, interpretando arrangiamenti di arie d'opera, marce, ballate sentimentali e soprattutto valzer. Evitando le citazioni dirette, ho cercato di evocare, usando un trio formato da violino solista, violoncello e pianoforte, l'epoca di questo lavoro teatrale, che esordì nel 1892 ed è ambientato nel periodo di maggior fulgore delle orchestre che si esibivano nei grandi alberghi. Benché il film realizzato a Hollywood da Ernst Lubitsch nel 1925 scelga, per scene e costumi, uno stile contemporaneo, qui il charleston è assente. Il tono della partitura è RIGOROSAMENTE vittoriano! – Carl Davis

Brook was soon replaced by Ronald Colman, borrowed at great expense from Samuel Goldwyn, and principal photography began at the end of September. Filming was completed by the end of October, following a location jaunt to Toronto, for several days of filming at the Woodbine Racetrack. Lubitsch himself handled the editing, and the film premiered in New York City in December.

Mordaunt Hall of the New York Times *(28.12.1925) deplored Lubitsch's revision of Wilde: "… he has nevertheless fashioned an entertaining picture which will probably be more popular in provincial communities – where Lubitsch is better known than Wilde – than a production that retained Wilde's nimble wit." But most of the critics saw a classic in the making. A typical response was William A. Johnson's in* Motion Picture News *(12.12.1925): "Never before, to me at least, has the screen fairly talked – and with such a brilliancy, forcefulness and finish. Lubitsch tells in a flash, and with lasting effect, what novels must explain in chapters. This, it seems to me, is the inherent power of the screen. Lubitsch has brought it forth in all its fullness."*

This new digital restoration of Lady Windermere's Fan *is based on a 35mm nitrate print purchased from Warner Brothers in the 1930s by Iris Barry, the first director of the Department of Film of The Museum of Modern Art. Scanning and clean-up were performed by Image Protection Services under the supervision of MoMA's chief preservationist, Peter Williamson. – Dave Kehr*

The music *In every café, private party, and hotel foyer in Oscar Wilde's London would be, discreetly placed, a small group of musicians providing a sonic background to the social scene. They would be playing arrangements of operatic arias, marches, sentimental ballads, and, above all, waltzes. Without making direct quotes, I have attempted to evoke, using a trio consisting of a solo violin, a cello, and a piano, the era of this play, premiered in 1892 and set in the heyday of the Palm Court Orchestra. Although Ernst Lubitsch's 1925 Hollywood film is made-up and costumed in contemporary style, there are no Charlestons here. The tone of the score is STRICTLY Victorian!*

Carl Davis

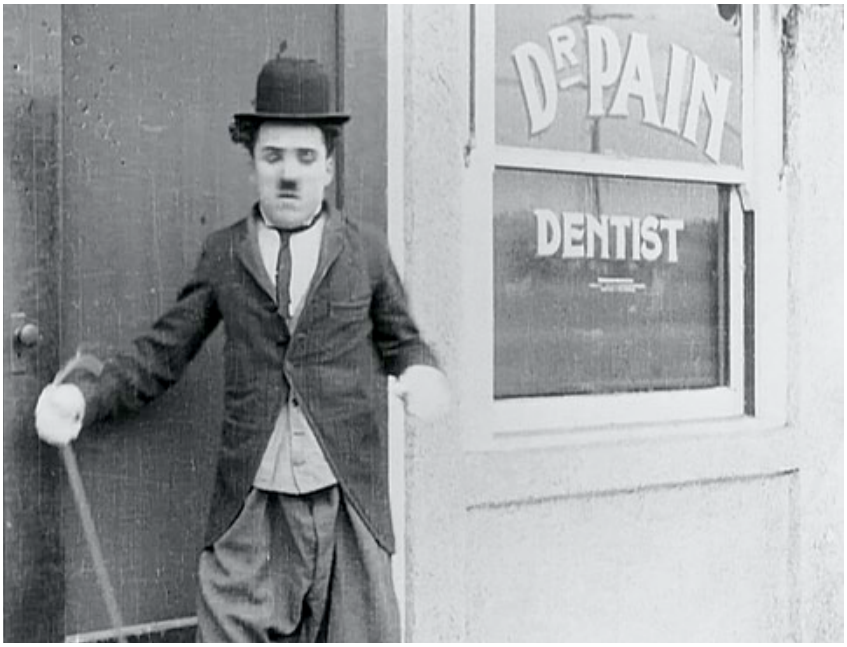
A colpi di note/*Striking a New Note – 14*

Progetto a cura di/*A project by* Mediateca di Cinemazero; in collaborazione con/*with the cooperation of* Teatro Verdi Pordenone.
Scuole partecipanti/*Participating schools*: Scuola secondaria di 1° grado "Pier Paolo Pasolini", Pordenone: Mixorchestra diretta da/*conducted by* Patrizia Avon (*His Musical Career*); Liceo Musicale "G. Marconi", Conegliano: direzione/*conductor*: Luigi Vitale (*Laughing Gas*).
Un ringraziamento particolare a/*Special thanks to:* Istituto Comprensivo "Centro Storico", Pordenone.
Un ringraziamento e un saluto speciale alla prof.ssa Maria Luisa Sogaro/*Warm thanks and a special greeting to Professor Maria Luisa Sogaro.*

LAUGHING GAS (US 1914)

REGIA/DIR, SOGG/STORY: Charles Chaplin. PHOTOG: Keystone camera team. MONT/ED: Charles Chaplin. PROD: Mack Sennett. CAST: Charles Chaplin (*assistente del dentista/dentist's assistant*), Fritz Schade (*dentista/dentist*), Alice Howell (*moglie del dentista/dentist's wife*), Joseph Sutherland (*assistente/assistant*), George "Slim" Summerville (*paziente/patient*), Gene Marsh (*paziente/patient*), Joseph Swickard (*paziente/patient*), Mack Swain *(passante/bystander*). PROD: Keystone. USCITA/REL: 09.07.1914. COPIA/COPY: DCP, 13'12"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

È il ventesimo film di Chaplin e il sesto in cui ebbe da Mack Sennett carta bianca come sceneggiatore e regista, ma questo lo sentiva veramente suo, come scrisse orgoglioso al fratello Sydney. Rimane uno dei suoi titoli più popolari e più ricordati, eppure, a posteriori, è lontano dai migliori dei suoi primi film da un rullo. È pieno di energia, ma senza momenti di fine umorismo: Chaplin sfrutta tutte le possibilità offerte da un ambulatorio dentistico e da un cast di prim'ordine, mettendole al servizio del puro, sadico slapstick: volti gonfi e bendati, pinze e ossido di azoto – gas esilarante – con tutti i relativi rischi e benefici. (Joseph Swickard, nei panni di un paziente che sperimenta i successivi effetti del gas, ci offre uno dei momenti migliori del film.) Charlie, l'assistente del dentista, procura involontariamente allo studio un nuovo paziente tirando, con mira micidiale, un mattone in faccia a uno dei suoi più imponenti avversari, Mack Swain.
La gonna strappata di dosso alla moglie del dentista (l'impareggiabile Alice Howell), e le pesanti avances di Charlie



Laughing Gas, 1914. Charlie Chaplin. (Fondazione Cineteca di Bologna)

This was Chaplin's twentieth film, and the sixth on which Mack Sennett gave him his head as his own scenarist and director, but he proudly wrote to brother Sydney that this one was really "my own". The film remained one of his most popular and remembered titles, yet in retrospect it is far from the best of his early one-reelers. It is energetic, but without any moment of comedic subtlety: Chaplin exploits all the possibilities of the dentist's surgery and an excellent cast in the service of pure, sadistic slapstick – swollen, bandaged faces, forceps, and nitrous oxide – laughing gas – with all its comforts and hazards. (Joseph Swickard manages one of the film's best moments as a patient experiencing successive effects of the gas.) Charlie, the dentist's assistant, inadvertently acquires a new patient for the practice when he accurately hurls a brick into the face of one of his grandest adversaries, Mack Swain.
The de-skirting of the dentist's wife (the incomparable Alice

a Gene Marsh quando l'accomoda sulla poltrona, fanno comprendere perché alcuni dei film di Chaplin di questo periodo suscitassero una disapprovazione moralistica che la Keystone non poteva prendere alla leggera.
I dentisti avrebbero dovuto attendere una ventina d'anni per trovare il loro più degno cantore in W.C. Fields.
Ciò detto, l'irrefrenabile slapstick di *Laughing Gas* invita esplicitamente i nostri giovani musicisti a dar prova, per l'occasione, di un'audacia altrettanto temeraria. – David Robinson

Howell) and Charlie's sexual assault on Gene Marsh when he gets her into the chair, suggest why some of his films of this period were stirring moral finger-wagging which Keystone had to take seriously.
Dentists were to wait a couple of decades before they found their worthiest chronicler in W.C. Fields.
That much acknowledged, the unrelenting knockabout of Laughing Gas *clearly invites matching recklessness from our young musicians for this occasion. – David Robinson*

L'accompagnamento musicale Da diversi anni, assieme al collega Andrea Andrian, proponiamo ai nostri studenti l'elaborazione e la realizzazione di partiture per film muti sia classici che d'avanguardia. Quest'anno dopo aver visionato vari cortometraggi di Chaplin del periodo Keystone suggeriti dalla prof.ssa Maria Luisa Sogaro, i ragazzi hanno scelto di musicare *Charlot dentista*. Abbiamo scritto ed orchestrato la partitura considerando i vari strumenti a disposizione e alternando situazioni sinfoniche ad altre di jazz combo.
Con un piccolo gruppo di giovani compositori abbiamo rielaborato e modificato alcune melodie degli anni '20 cercando di mettere meglio in risalto le caratteristiche dei personaggi che si susseguono durante il film e cercando di dare maggiore forza agli stati d'animo delle varie scene. Tra valzer, polka, tema d'amore di Chaplin che corteggia la donna in sala d'attesa, riecheggia un frammento melodico di Hindemith tratto da *Symphonic Metamorphosis* per l'arrivo del dottore dentista passando poi al riadattamento di un famoso brano boogie di Charles Mingus che è *Haitian Fight Song*. Per il finale ho composto una sorta di ragtime orchestrale che accompagna la grande rissa di Chaplin contro tutti. – Luigi Vitale

Musical accompaniment *For several years, together with my colleague Andrea Andrian, we have been teaching our students to compose and perform scores for both classic and avant-garde silent films. This year, after viewing various Keystone shorts with Chaplin suggested by Prof. Maria Luisa Sogaro, the students chose to set* Laughing Gas. *We wrote and orchestrated the score bearing in mind the available instruments and alternating symphonic music and jazz combo pieces. With a small group of young composers we reworked and modified some 1920s melodies, aiming to give the best emphasis to the series of characters in the film and enhance how the moods of the various scenes are conveyed. Among waltzes, polkas, and a love theme as Charlie courts the woman in the waiting room, there are also echoes of a melodic fragment from Hindemith's* Symphonic Metamorphosis *for the arrival of the dentist, and an adaptation of "Haitian Fight Song", a famous boogie piece by Charles Mingus. For the finale I composed a sort of orchestral ragtime to accompany Chaplin's anarchic free-for-all. – Luigi Vitale*

HIS MUSICAL CAREER (US 1914)
REGIA/DIR, SOGG/STORY: Charles Chaplin. PHOTOG: Keystone camera team. MONT/ED: Charles Chaplin. PROD: Mack Sennett. CAST: Charles Chaplin (*facchino/piano mover),* Mack Swain (*Ambrose, il suo collega/his partner*), Charles Parrott (*titolare del negozio di pianoforti/piano store manager*), Billy Gilbert (*commesso/piano store salesman*), Fritz Schade (*Mr. Rich*), Frank Hayes (*Mr. Poor*), Cecile Arnold (*Mrs. Rich*), Gene Marsh (*Miss Poor*), Bill Hauber (*domestico con parrucca/servant in wig*). PROD: Keystone. USCITA/REL: 07.11.1914. COPIA/COPY: DCP, 13'37"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

La diffusa convinzione che l'anno trascorso da Chaplin allo studio Keystone di Mack Sennett sia stato un periodo di apprendistato che lo avrebbe condotto alla realizzazione delle prime meraviglie presso l'Essanay e la Mutual, è decisamente smentita da quest'impeccabile e raffinata comica da un rullo. Il cast è scelto con sagacia. Chaplin ha come collega Mack Swain, il suo cattivo ideale prima dell'incontro con Eric Campbell. Figura memorabile benché in un ruolo secondario, il loro capo, il titolare del negozio di pianoforti interpretato da Charles Parrott, che in seguito avrebbe assunto lo pseudonimo di Charley Chase. L'attore tedesco Fritz Schade, che in *Laughing Gas* fa il dentista, è qui uno degli sventurati clienti della ditta di pianoforti, mentre nel ruolo di sua moglie troviamo l'esuberante ex Ziegfeld girl Cecile Arnold.

The frequent notion that Chaplin's year at Mack Sennett's Keystone studio represents an apprentice period, leading to the first marvels of Essanay and Mutual, is firmly contradicted by this immaculately polished one-reel comedy. The cast is shrewdly chosen. Chaplin is partnered by Mack Swain, his ideal heavy before he found Eric Campbell. A memorable figure in a small role, their boss, the piano store manager, is Charles Parrott, later to be re-created as Charley Chase. The German actor Fritz Schade, who plays the dentist in Laughing Gas, *is one of the piano company's pitiable clients, while his wife is played by the colourful former Ziegfeld girl, Cecile Arnold.*

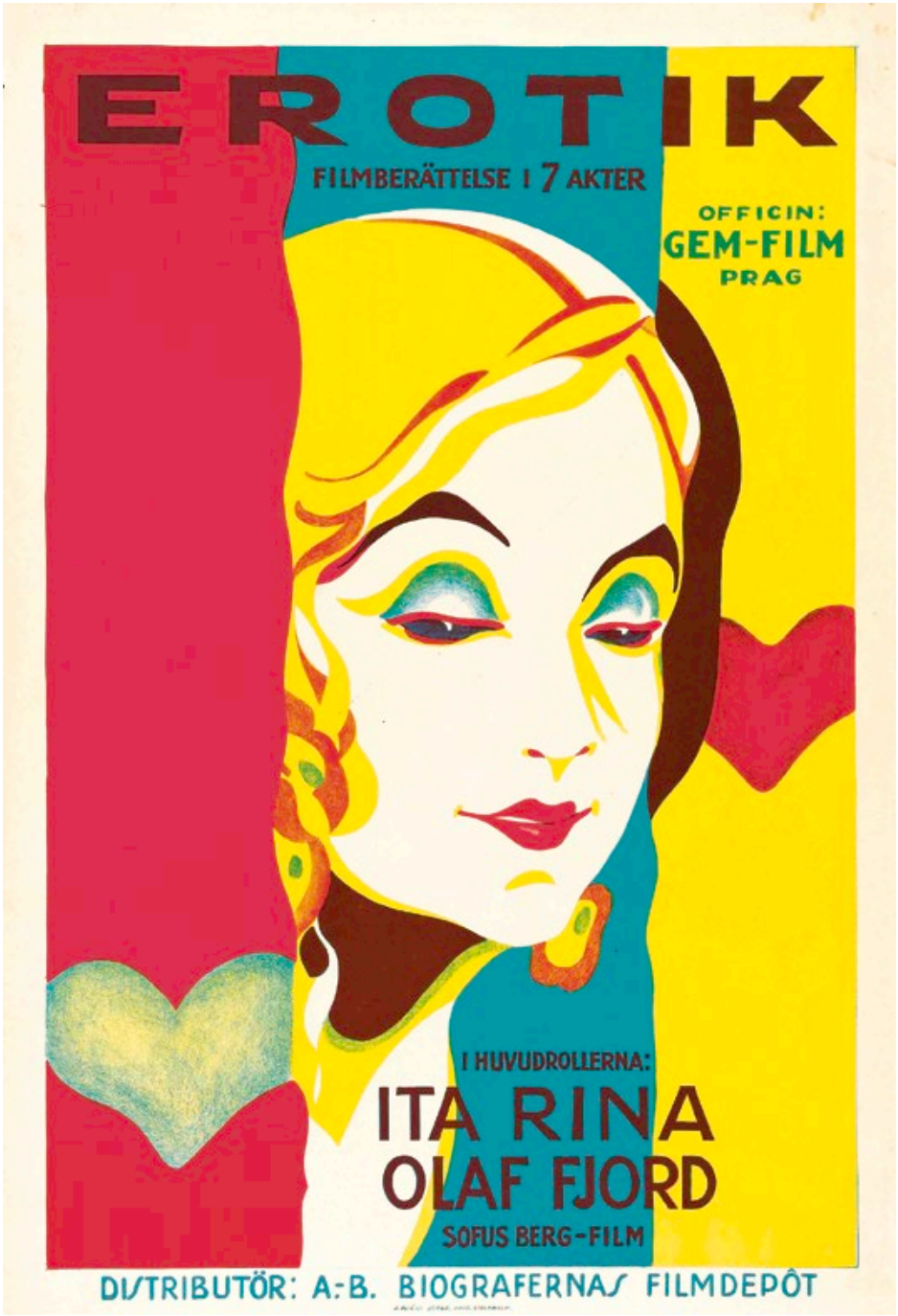
His Musical Career, 1914. Charlie Chaplin, Mack Swain. (Fondazione Cineteca di Bologna)

La narrazione è perfettamente strutturata, con le stupefacenti scene dell'asinello (in un'epoca in cui la protezione degli animali non era considerata) che resta sospeso in aria, sbilanciato dal peso del pianoforte.
È impossibile non pensare che gli sforzi dei due trasportatori per arrivare con un pianoforte davanti a una casa posta in cima a una ripida rampa di scale non abbiano costituito la principale ispirazione di *The Music Box*, il capolavoro di Laurel e Hardy di quasi due decenni dopo: Stan Laurel ha sicuramente studiato il lavoro hollywoodiano del suo vecchio compagno di palcoscenico. – David Robinson

L'accompagnamento musicale Charlie ed il suo collega devono consegnare un pianoforte al n. 666 di Prospect St. e rientrare in possesso di un pianoforte al n. 999 della stessa via. I due personaggi scambiano gli indirizzi dei loro clienti creando situazioni esilaranti. Il film ha come co-protagonista il pianoforte, cui nell'accompagnamento sonoro è stato attribuito un particolare rilievo. Il pianoforte dialoga con un quartetto d'archi (due violini e due violoncelli), mentre gli effetti rumoristici vengono resi da xilofono, glockenspiel e batteria. Le musiche sono di Patrizia Avon.
La Mixorchestra è formata in prevalenza da alunni ed ex studenti della scuola secondaria di I grado "Pier Paolo Pasolini", coordinati dalla prof.ssa Laura Martin. – Patrizia Avon

The narrative is perfectly structured, with its astonishing scenes of the little donkey (before concern for animal protection) suspended in the air by the unbalancing weight of the piano.
It is impossible not to guess that the piano movers' battles to deliver a piano to an address up a high and steep flight of stairs was not the ultimate inspiration for Laurel and Hardy's masterwork, The Music Box, *almost two decades later: Stan Laurel would certainly have studied his old stage companion's Hollywood work. – David Robinson*

Musical accompaniment *Charlie and his co-worker are supposed to deliver a piano to 666 Prospect Street and pick up a piano from no. 999 on the same street. They switch their customers' addresses, resulting in a series of hilarious situations. The piano itself plays a leading role in the film, and is given special emphasis in the musical accompaniment. It "converses" with a string quartet (two violins and two cellos), while sound effects are provided by a xylophone, a glockenspiel, and percussion. The music is by Patrizia Avon.*
The Mixorchestra is formed mainly of pupils and former students of the Pier Paolo Pasolini lower secondary school, coordinated by Prof. Laura Martin. – Patrizia Avon



Erotikon, 1929. Poster svedese di / *Swedish poster by* J. Olséns.

Evento del mercoledì/*Mid-Week Musical Event*

EROTIKON (CS 1929)

REGIA/DIR: Gustav Machatý. SCEN: Gustav Machatý, Vítězslav Nezval. PHOTOG: Václav Vích. SCG/DES: Julius von Borsody, Alexander Hackenschmied, J. Machoň. CAST: Ita Rina (*Andrea, la figlia del casellante/the railway guard's daughter*), Karel Schleichert (*casellante/railway guard*), Olaf Fjord (*il seduttore/the seducer George Sydney*), Theodor Pištěk (*Hilbert*), Charlotte Susa (*Gilda, sua moglie/Hilbert's wife*), Luigi Serventi (*Jan, il marito di Andrea/Andrea's husband*), L. H. Struna (*carrettaio/carter*), Milka Balek-Brodská (*ostetrica/midwife*), Bohumil Kovář (*ferroviere/railwayman*), Beda Saxl (*proprietario della sartoria/owner of the bespoke tailor's establishment*), Vladimír Slavínský (*sarto/tailor*), Bronislava Livia (*cliente del salone di bellezza/beauty salon customer*), Václav Žichovský (*proprietario del negozio di pianoforti/owner of the piano shop*), Jiří Hron (*uomo nell'ufficio postale/man in the post office*), Willy Rösner (*giocatore di carte attaccabrighe/card-playing brawler in the tavern*). PROD: Geem-Film. DIST: Slaviafilm. USCITA/REL: 12.07.1929 (gala, Elite, Karlovy Vary), 03.01.1930 (Hvězda, Radio, Skaut, Prague). COPIA/COPY: 35mm, 2441 m., 89' (24 fps), sequenze imbibite/*tinted sequences*; did./*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Slovenska kinoteka, Ljubljana.

Partitura di/*Music score by* Andrej Goričar, eseguita dal vivo da/*performed live by* Orchestra of the Imaginary: Andrej Goričar (piano, direzione/*conducting*), Jakob Bobek (clarinetto/*clarinet*), Jan Gričar (sassofono/*saxophone*), Matej Haas (violino/*violin*), Ana Julija Mlejnik (violino/*violin*), Valentina Mosca (viola), Milan Hudnik (violoncello).
Musica commissionata dalla/*Music score commissioned by the* Slovenska kinoteka.

Erotikon ha almeno due autori: il poeta Vítězslav Nezval (1900-1958) e il regista Gustav Machatý (1901-1963), sebbene il contributo del poeta sia rimasto anonimo giacché egli non desiderava apparire come colui che aveva abbandonato la propria collocazione nell'ambito del movimento artistico modernista più radicale. Machatý non aveva di questa preoccupazioni, e fu lui, insieme al direttore della fotografia Václav Vích, a concepire la natura stilisticamente avanzata del film. Per decenni, *Erotikon* è stato celebrato quale raro esempio di lungometraggio di successo internazionale in cui si fondevano una forma modernista e una narrazione convenzionale. I primi quindici minuti contengono tutti gli elementi necessari per un film di questo tipo – scenari drammatici, vari livelli di sottotesto, tensione sensuale, personaggi accuratamente scolpiti –, le basi di ogni dramma di successo.
Sin dalla sua uscita la critica di più larghe vedute ha elogiato l'audacia del film, che mostra apertamente una donna che prova un orgasmo; pochi però si sono interrogati sul significato della scena nel contesto narrativo. L'uomo è l'elemento alfa – quello dominante – ed è lui a dare a lei questo momento di piacere sessuale, ribadendo così la tradizionale distribuzione dei ruoli. Forse è giunto il momento di chiedersi se la problematica acquiescenza con cui la donna accetta il proprio ruolo di oggetto del desiderio e di vittima sia stata trascurata a causa della maestria con cui la scena è girata e montata.
Erotikon attrasse l'attenzione del pubblico borghese mostrando qualcosa che la "vecchia" generazione avrebbe considerato provocatorio: era fatto per coloro che immaginavano l'odore della naftalina nell'armadio dei propri genitori. Nel complesso il film promuove una costellazione di valori prevalente tra i film progressisti in un momento così intenso della storia del cinema europeo. Questo dramma veramente cosmopolita si adorna di oggetti di scena come tendaggi orientali e un servizio da toilette, di riprese ambientate in un negozio di pianoforti e in un laboratorio di sartoria su misura, di drammatici

There are at least two authors of Erotikon*: the poet Vítězslav Nezval (1900-1958) and the director Gustav Machatý (1901-1963), though the poet's contribution remained anonymous, as he was unwilling to be seen as betraying his position within the radical modernist art movement. Machatý had no such qualms, and it was he and cinematographer Václav Vích who conceived the film's stylistically progressive nature. For decades,* Erotikon *has been celebrated as a rare example of an internationally successful feature embodying a fusion of modernist form and mainstream narrative. The first 15 minutes contain all the elements required for a film of this type – dramatic scenery, multilayered subtexts, sensual tension, carefully sculpted characters – the building blocks of any successful drama.*
Ever since its release, broadminded critics have praised the film's audacity for openly showing a woman experiencing orgasm, yet few have interrogated the scene within its narrative framework. The man is the alpha, dominant element, and it's he who gives her this moment of sexual pleasure, reinforcing the traditional distribution of roles. Perhaps the time has come to ask whether this problematic acceptance of her image as object of desire and victim has been overlooked because the scene is so masterfully shot and edited.
Erotikon *attracted the attention of bourgeois audiences by showing something that the "old" generation would view as provocative: it was made for those who imagined the smell of mothballs in their parents' closet. The film as a whole endorses a set of values prevalent among progressive films at this particularly intense moment of European film history. A truly cosmopolitan drama, it's adorned with props such as oriental curtains and a toilette set, elegant locations like a piano shop and a bespoke tailor's establishment, and dramatic moments*

Erotikon, 1929. Charlotte Susa, Olaf Fjord. Photo: Vilém Ströminger. (Národní filmový archiv, © DILIA)

momenti di infedeltà e di complesse vicende amorose. Con un ennesimo cliché, il film si conclude con una partenza per Parigi. Per avere la certezza che il messaggio fosse percepito correttamente il regista-produttore ha utilizzato una trama lineare, in modo che il pubblico del 1929 ne comprendesse appieno le sfumature psicologiche: proprio come gli spettatori di oggi, che apprezzeranno lo stile di moderata avanguardia del film.

Andrea, la protagonista femminile interpretata dall'attrice slovena

connected with infidelity and amorous entanglements. As just one of the film's many clichés, it ends with a departure for Paris. To ensure his message was clearly conveyed the director-producer utilized a linear story, so that audiences in 1929 would fully understand its psychological nuances, just like viewers today, who also appreciate the film's moderately avant-garde style.

Andrea, the female protagonist played by Slovenian actress

Erotikon, 1929. Luigi Serventi, Ita Rina, Olaf Fjord. Photo: Vilém Ströminger. (Národní filmový archiv, © DILIA)

Ita Rina, ha le sue radici nel mondo di Émile Zola. Le sue qualità di bellezza, fascino e sex appeal contrastano totalmente con la desolazione della sua vita quotidiana; nonostante l'affetto del padre, per lei non c'è futuro nell'angusto e solitario luogo natio. Tutto ciò che le capita è predeterminato dal contesto sociale, che diventa altresì un pretesto per negare la profondità psicologica di Andrea. Anche il suo seduttore George segue nel proprio comportamento norme sociali prescritte: quando rimane a passare la notte a casa del capostazione dopo aver perso l'ultimo treno, diffonde attorno a sé una sensazione di fascino e signorile decoro, benché gli spettatori sospettino che

Ita Rina, has her roots in the world of Emile Zola. Her beauty, charm, and sex appeal are in total contrast to the hopelessness of her home life; no matter how much her father cares for her, she has no future in this small, lonely place. Everything that happens to her is predetermined by her social background, which also becomes an excuse to deny her psychological depth. Her seducer George equally behaves according to prescribed social rules, projecting an air of charm and gentlemanly decency when he comes to stay at the railroad guard's house because he missed the last train, though audiences feel he

da lui emani un odore più forte di quello della sua acqua di colonia, denominata "Erotikon". La figlia del capostazione cadrà vittima dell'elegante predatore: ciò che avviene poi non è il risultato di un impulso romantico, né la classica scena d'amore che potrebbe aver luogo in una notte di pioggia. Il film ci colloca invece nella posizione di testimoni di uno stupro: Zola, adattato ai gusti del pubblico cinematografico dei tardi anni Venti del Novecento.

Il raffinato occhio della macchina da presa penetra nel corpo e nella mente dell'uomo e della donna in quest'effimera relazione ma qui, come in tutto il resto del film, è lo sguardo maschile a dominare. All'inizio Andrea scopre il desiderio sessuale da sola, nella propria stanza. Siamo con lei e non la lasciamo mai: lo spettatore assisterà da vicino a tutte le drammatiche svolte della sua storia, ma con scarsa comprensione o empatia. Ella non ha una vita privata ed è soltanto un oggetto del desiderio, anche se non particolarmente oscuro (a differenza di quello narrato da Buñuel). Dovunque Andrea si sposti lo sguardo dell'osservatore la segue, ma di rado assume il punto di vista di lei. In uno snodo successivo della vicenda George, il suo incontro di una notte, si sente debole e prigioniero dei propri sentimenti, ma è ancora potente. La modernizzazione di Zola riguarda la superficie della narrazione, la scenografia e i costumi, e in parte i ruoli sociali.

Guardando da una certa distanza i ruoli dei protagonisti, notiamo una paradossale simmetria di genere. Dapprima George è simbolicamente presentato come un viaggiatore, mentre Andrea è la vittima innocente. In un secondo momento diventa lei stessa una specie di viaggiatrice, quando si reca in una grande città per partorire. Ritornata nella casa paterna è minacciata da un altro stupratore, ma questa volta viene salvata e sembra trovare la strada giusta per vivere la sua vita. A questo punto chi potrebbe sconvolgere la fragile esistenza di Andrea se non il suo primo, fatale amore? Qui ha inizio il dramma dell'adattamento: ella si trova in un mondo nuovo e deve affrontare convenzioni di classe inconsuete, che le offrono l'unica via d'uscita dal passato.

L'uscita di *Erotikon* non poteva cadere in un momento peggiore, dal momento che all'inizio del 1930 la distribuzione di un film muto era in pratica un sicuro fallimento. Nel 1933 uscirono edizioni sonore del film in due lingue (ceco e tedesco), con le didascalie sostituite da un dialogo doppiato e con l'accompagnamento di una partitura musicale di Erno Košťál ora perduta. Nel 1995 si tenne a Praga la première di una nuova versione ricostruita con partitura musicale di Jan Klusák.

Con l'eccezione di *Erotikon*, la Geem-Film, la casa di produzione di Machatý, non lasciò grandi tracce di sé. Come produttore, egli realizzò due film nel 1919 (*Teddy by kouřil*, di cui fu anche regista, è andato perduto), e altri due nel 1927. Dopo *Erotikon* Machatý si lanciò in una nuova produzione (ancora una volta in collaborazione con Nezval), e nel 1932 diresse il suo capolavoro, *Extase* (Estasi), ulteriore variazione di una vicenda innescata da motivazioni sessuali e imperniata su una protagonista femminile (Hedwig Kiesler/Hedy Lamarr). – Michal Bregant

exudes a more pungent odor than simply his eau de cologne, *named "Erotikon". The railway guard's daughter will become a victim of this well-dressed predator: what happens next is neither the result of romantic momentum nor the kind of iconic love scene that might take place during a rainy night. Instead, the film positions us as witnesses to a rape – Zola, adapted to the tastes of late-1920s moviegoers.*

The camera's sophisticated eye gets into the body and mind of both the man and the woman in this short-term relationship, but the male gaze dominates here, as it does throughout the rest of the film. In the beginning, Andrea discovers her sexual desire alone in her room. We are there with her, never to leave her: the viewer will closely witness all the dramatic shifts of her narrative, but without much understanding or empathy. She has no privacy, and is just an object of desire, though, unlike Buñuel's, not particularly obscure. Wherever she travels, the viewer's gaze follows her, but rarely takes her perspective. Later in the story, when George, her one-night stand, feels weak and trapped in his feelings, he is still powerful. The modernization of Zola is seen on the surface of the narrative, in settings and costumes, and partly in the social roles.

When we look at the roles of the protagonists from a distance, we can see a paradoxical gender symmetry. At first George is presented symbolically as a traveler, and Andrea as the naïve innocent. Later Andrea becomes a kind of traveler herself, visiting a large town to give birth. Traveling back to her father's house, she faces another rapist, but this time she is saved, and seems to find the right track for the rest of her life. Now, who else could derail her fragile existence other than the first, fatal love of her life? Here begins the drama of accommodation: she finds herself in a new world, and has to deal with unfamiliar class rules, which offer her the only way out from her past.

The release of Erotikon *could not have happened at a worse time, since silent film distribution in early 1930 was practically guaranteed to fail. In 1933, sound versions of the film in two languages (Czech and German) were released, with dubbed dialogue instead of intertitles, and a musical score by Erno Košťál which is now missing. A new release of the reconstructed version, with a musical score by Jan Klusák, premiered in Prague in 1995.*

Except for Erotikon, *Machatý's production company Geem-Film did not make any deep impression. As a producer he made two films in 1919 (*Teddy by kouřil, *which he also directed, is lost), and then in 1927 two more. But after* Erotikon, *Machatý dived into a new production (again in cooperation with Nezval), and in 1932 he directed his masterwork,* Extase *(*Ecstasy*), another variation of a sexually driven narrative focused on a female protagonist (Hedwig Kiesler/Hedy Lamarr). – Michal Bregant*

La musica C'è sempre stato qualcosa in *Erotikon* di Machatý che mi ha attratto, anche se non saprei dire con precisione cosa. Forse la delicatezza di alcune scene, come quella in cui una goccia di pioggia scivola lungo il vetro d'una finestra, simile a una notte d'amore trascorsa, che non tornerà mai più. O forse il fatto che i punti più importanti del film sono enunciati proprio dal silenzio? Sembra una contraddizione, ma quando parlo di silenzio non intendo l'assenza di decibel: intendo il silenzio interiore o il suono del cinema muto. In ogni momento vi possono essere silenzio completo, rumore o urla, ma non si sprigiona mai un reale suono fisico. Si tratta probabilmente dello stesso fenomeno per cui i pittori "odono" i colori e i compositori "vedono" i suoni. Il segreto del fascino che *Erotikon* esercita su di me si può forse spiegare con queste parole del compianto ex direttore della Cineteca slovena Silvan Furlan: "Come un attore deve infondere un soffio vitale nel personaggio, così il regista deve donare lo spirito al film. In *Erotikon*, entrambi vi sono riusciti."

Mentre scrivevo la partitura per *Erotikon*, la mia aspirazione era quella di infondere un'anima anche nella musica; non per giudicare o spiegare, ma solo per provare un'esperienza. Spesso in passato, mentre improvvisavo al pianoforte la musica per *Erotikon*, mi lasciavo andare, preso dal film e dal buio della sala. In momenti come questi, quando l'anima si fa più audace, possono avvenire cose meravigliose. Ho scelto uno di questi accompagnamenti – quello eseguita all'Isola Cinema Festival di Izola, cittadina slovena sull'Adriatico – come punto di partenza della mia nuova partitura per ensemble (a quanto sembra, la brezza delle sere d'estate e il profumo del mare sono sempre fonte d'ispirazione). Questo è stato il punto di partenza in termini di ritmo, stato d'animo e spirito della musica; poi ho scelto gli strumenti. Nulla è più appassionato di un quartetto d'archi, più ingenuo di un clarinetto, più malinconico di un sassofono, più delicato di un pianoforte. O forse queste caratteristiche si potrebbero scambiare? Sarebbe certamente possibile; se esistono momenti in cui comprendo che non tutto è come sembra, sono proprio quelli in cui suono o compongo per i film muti. Nelle fasi successive la composizione vera e propria è stata divertentissima, e qui il merito è dell'incredibile musicalità di questo film muto.

Tutto quindi si riduce al silenzio. La musica inizia sempre dal silenzio: il silenzio è l'elemento fondamentale della musica, e la musica finisce sempre tornando al silenzio. Questo, se mai finisce; ossia se non continuiamo a udirla anche nel silenzio. – Andrej Goričar

The music *There was always something that drew me towards Machatý's* Erotikon*, though I can't definitively place a finger on it. Maybe it's the delicate scenes, like the one with the droplet sliding down the window, akin to a bygone lovers' night that shall never come again. Maybe it's because the most important things in the film are stated by silence itself? It sounds contradictory, but I'm not talking about the absence of decibels when I refer to silence. I'm talking about the inner silence or sound of the silent film. At any one point it is completely quiet, loud, or screaming, all the while it never actually gives off physical sound. It's probably the same phenomenon as painters "hearing" colours and composers "seeing" sounds. The secret of my affection towards* Erotikon *might also lie in the following quote from the former director of the Slovenian Cinematheque, Silvan Furlan: "Just like an actor has to breathe a soul into the character, the director has to lend their spirit to the film. In* Erotikon*, both have succeeded."*

My aspiration while writing the score for Erotikon *was to imbue the music with a soul as well – not to judge or explain, only to experience. On many occasions in the past while I was improvising for* Erotikon *on the piano, I let myself go with the movie and the darkness of the hall. In moments like that, when the soul is most daring, wonderful things can happen. I picked one of those performances – the one at the Isola Cinema Festival in Izola, a little Slovenian town by the Adriatic Sea, as the starting point for my new ensemble score (it seems like the summer night breeze and the scent of the sea always do the job). This was a starting point in terms of the pace, mood, and spirit of the music. After that I selected the instruments. Nothing can be more passionate than a string quartet, more naïve than a clarinet, more melancholy than a saxophone, or more delicate than a piano. Or maybe the characteristics should be swapped? They certainly could. If there are moments in time that I realize that not everything is as it appears to be, they are certainly when I play or compose for silents. Later on I had a lot of fun with actual composing. Here the credit goes to the incredible musicality of this silent film.*

So, it is all about silence. Music always starts from silence. Silence is the constituent part of the music. Music then always ends back in silence. That is, if it ends at all; that is, if we don't hear it in a silence. – Andrej Goričar

Serata finale: Prima mondiale del restauro digitale con nuova partitura musicale
Closing Night: World premiere of digital restoration with new score

CASANOVA (Casanova; US: **The Loves of Casanova;** GB: **Prince of Adventurers)** (FR 1927)
REGIA/DIR: Alexandre Volkoff. SCEN: Norbert Falk, Alexandre Volkoff, Ivan Mosjoukine. PHOTOG: Nicolas Toporkoff, Fedote Bourgassof, Léonce-Henri Burel. ASST PHOTOG: Sammy Brill. ASST DIR: Georges Lampin, Anatole Litvak. SCG/DES: Alexandre Lochakoff, Edouard Gosch, Vladimir Meingart. ART DIR: Noë Bloch. COST: Boris Bilinsky, realizzazione/*made by:* maisons Léon Granier, Karinsky et Cie. CONSULENTE STORICO/HISTORY ADVISOR: Constant Mic [Constantin Micklachewsky]. PROD. MGR: Simon Barstoff, Léonide Komerovsky, Constantin Geftman, Victor Sviatopolk-Mirsky, Grégoire Metchikoff, Ivan Pavloff. CAST: Ivan Mosjoukine (*Giacomo Casanova*), Diane Karenne (*Maria Mari*), Suzanne Bianchetti (*Catherine II*), Jenny Jugo (*Thérèse*), Rudolf Klein-Rogge (*Pierre III*), Rina de Liguoro (*Corticelli*), Nina Kochitz (*Comtesse Vorontzoff*), Olga Day (*Lady Stanhope*), Paul Guidé (*Prince Orloff*), Albert Decœur (*Duc de Bayreuth*), Carlo Tedeschi (*Menucci*), Raymond Bouamerane (*Djimi*), Dimitri Dimitrieff (*Lord Stanhope*), Devar (*Comte Mari*), Boris Orlitsky, Aslanoff (*amici di/friends of Casanova*), Michel Simon, Paul Franceschi (*sbirri/henchmen*), Madame Sapiani (*Barola, la domestica/Casanova's maid*), Laura Savitch, Nadia Veldi (*le figlie di Barola/Barola's daughters*), Victor Sviatopolk-Mirsky, Alexis Bondireff, Pachoutine (*ufficiali nemici/enemy officers*), Isaure Douvan (*Doge*), Constantin Mic, Maryanne (*donne nell'osteria austriaca/women in the Austrian inn*), Sammy Brill (*carceriere/jailer*), Castelucci (*pescatrice veneziana/Venetian fisherwoman*), Wrangel (*dama di corte/lady-in-waiting*). SUPV: Louis Nalpas. PROD: Ciné-Alliance, Société des Cinéromans-Films de France. DIST: Pathé Consortium Cinéma. USCITA/REL: 22.06.1927 (Empire, Paris); 13.9.1927 (Cinéma Marivaux, Paris). COPIA/COPY: DCP, 159' (4K, da/*from* 35mm, 3600m., 20 fps, col. [imbibito/*tinted*, pochoir/*stencil-colouring*]); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Partitura di/*Music score by* Günter A. Buchwald; esecuzione dal vivo di/*performed live by* Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/*conductor:* Günter A. Buchwald.

Restauro in super HD effettuato nel 2016 a partire da un interpositivo safety ricavato da un negativo nitrato originale. La scena colorata "au pochoir" è stata restaurata in 8K presso i laboratori Eclair utilizzando un copia diacetato d'epoca. *The super HD restoration was carried out in 2016 from a positive safety intermediate, based on the original nitrate negative. The stencilled scene was restored from a diacetate print of the era (8K, performed at Eclair Laboratories).*

Casanova di Alexandre Volkoff è un tipico esempio delle grandiose e spettacolari coproduzioni europee che iniziarono a fare la loro comparsa nella seconda metà degli anni Venti come risposta alla concorrenza americana. Al film parteciparono talenti francesi, tedeschi e italiani, guidati dagli esuli russi della colonia di Montreuil nei pressi di Parigi: in particolare il regista Alexandre Volkoff, l'attore Ivan Mosjoukine, il costumista Boris Bilinsky e lo scenografo Alexandre Lochakoff.
Questo sfarzoso film in costume fu girato in esterni, a Venezia durante il carnevale e poi tra Strasburgo e Grenoble (per le scene ambientate in Austria e in Russia). Il sontuoso décor non lasciò nessuno indifferente: alcuni osservatori contemporanei lamentarono l'eccessiva attenzione dei cineasti per i "dettagli materiali", ma altri, come Jean Arroy, li elogiarono per il "lodevole sforzo di esattezza storica" e per la volontà di "ricostruire lo splendore del periodo". Solo parecchi decenni più tardi, verso la fine del XX secolo, il film fu apprezzato per quello che effettivamente è: un "brillante pastiche" (Walter Goodman), una giocosa ed elegante variazione sui miti e gli stereotipi dell'epoca.
In primo luogo, *Casanova* gioca con tre percezioni mitiche della Venezia settecentesca: la "capitale del piacere" e la "città della decadenza"; la "repubblica misteriosa", con le procedure segrete del leggendario Consiglio dei Dieci; e naturalmente la "città del carnevale", un mondo di teatro, maschere e finzione. A queste tre fonti di immagini spettacolari e in qualche misura prevedibili (e tutte presenti nell'autorevole

Alexandre Volkoff's Casanova *is a prime example of the large-scale spectacular European co-productions that began to appear in the second half of the 1920s to counter American competition. The film involved French, German, and Italian talent, led by Russian émigrés from the Montreuil colony near Paris, notably director Alexandre Volkoff, actor Ivan Mosjoukine, costume designer Boris Bilinsky, and set designer Alexandre Lochakoff.*
Much of this lavish costume film was shot on location, in Venice during the Carnival, and between Strasbourg and Grenoble (for the scenes set in Austria and Russia). Its sumptuous décor left no one unimpressed, and while some contemporary viewers lamented the filmmakers' excessive attention to "material detail", others, such as Jean Arroy, praised them for their "laudable effort at historical exactitude" and willingness to "reconstruct every splendour of the period". It was only decades later, towards the end of the 20th century, that the film was fully appreciated for what it is: a "brilliant pastiche" (Walter Goodman), a playful and stylish variation on the myths and stereotypes of the period.
First of all, Casanova *plays with three mythical perceptions of 18th-century Venice: as the "capital of pleasure" and "city of decadence"; the "mysterious republic", with the secret procedures of its legendary Council of Ten; and, of course, "the city of Carnival" – a world of theatre, masks, and make-believe. To these three sources of spectacular and somewhat predictable images (all present in Philippe*

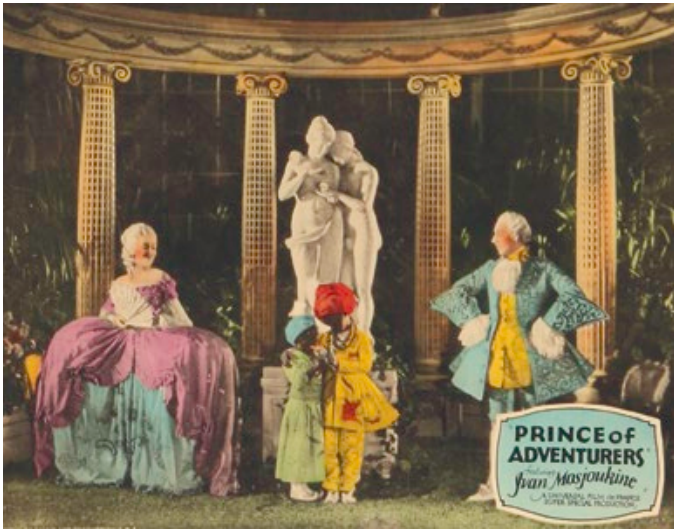
Casanova, 1927. Ivan Mosjoukine, Diane Karenne, Jenny Jugo. (Cinémathèque française. Fotogrammi riprodotti da Barbara Flueckiger a partire da una copia safety colorata al pochoir / *Frames from the stencil-colored safety print photographed by Barbara Flueckiger, filmcolors.org*)

volume di Philippe Monnier *Venise au XVIII^e siècle* la cui prima edizione risale al 1908) il film aggiunge un tocco di orientalismo, un tributo a quella tendenza all'esotismo decorativo che era stata introdotta da Diaghilev e veniva perpetuata dai cineasti russi ancora negli anni Venti. Il risultato è un incantevole mondo di fiaba, fatto di "serenate, case da gioco, gondole per cantare e conventi per amare" (Maurice Rostand, *La Vie amoureuse de Casanova*, 1924).

Il film tratta il famoso veneziano Giacomo Casanova (1725-1798) in maniera analoga: liberamente ispirato alle sue memorie, ne adatta la

Monnier's influential book Venice in the Eighteenth Century, *first published in 1908), the film adds a touch of orientalism, a tribute to the trend of decorative exoticism created earlier by Diaghilev and perpetuated by Russian filmmakers well into the 1920s. The result is an enchanting fairytale world, with its "serenades, casinos, gondolas for singing, and convents for loving" (Maurice Rostand,* La Vie amoureuse de Casanova, *1924).*

The film treats the famous Venetian, Giacomo Casanova (1725-1798) in a similar manner. Loosely based on his memoirs, it



Casanova, 1927. Lobby cards. (Hershenson-Allen Archive, West Plains, MO)
Come ci scrive Kevin Brownlow, in Inghilterra il film fu distribuito dalla Universal che lo intitolò *Casanova – Prince of Adventurers*. Secondo quanto riferito da James V. Bryson, capo della Universal inglese, la commissione britannica di censura proibì di utilizzare *Casanova* come titolo, per cui la Casa ripiegò su *Prince of Adventurers* (Il principe degli avventurieri). Solo a Sir Oswald Stoll fu permesso di chiamare il film *Casanova*, ma il venerando gestore scoprì che gli affari ne risentivano perché gli spettatori inglesi pensavano che "Casanova" fosse il nome di un ballerino.
Per a message from Kevin Brownlow, "Universal distributed the film in the UK and called it Casanova – Prince of Adventurers. *The head of Universal in England, James V. Bryson, said that the British Board of Film Censors banned Universal from using the title* Casanova, *so they fell back on the title* Prince of Adventurers. *Only the venerable exhibitor, Sir Oswald Stoll, was permitted to call the film* Casanova *but he discovered that business suffered because the British public thought 'Casanova' was the name of a ballet dancer! (Bryson's memoirs in BFI Special Collections)"*

Casanova, 1927. Poster tedesco/*German poster.* (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Casanova, 1927. Georges Lampin (primo a sx/*first on left*); dietro le mdp/*behind cameras:* Nicolas Toporkoff (sx/*left*), Fedote Bourgassof (dx/*right*); Raymond Bouamerane (al centro/*centre*); Anatole Litvak (con bretelle/*legs crossed*); Alexandre Volkoff (con megafono/*holding megaphone*). (Cinémathèque française)

storia alle esigenze del genere ricamando sui vari miti che circondano la figura dell'avventuriero. Lavorando alla sceneggiatura, Volkoff e Mosjoukine potrebbero aver utilizzato la prima edizione integrale francese delle memorie di Casanova (i primi volumi erano appena stati pubblicati) e l'edizione russa di una scelta di capitoli, stampata a Berlino nel 1923. In effetti, alcune didascalie e immagini del film riproducono pressoché letteralmente passaggi della prefazione scritta dal critico e scrittore Marc Slonim per l'edizione russa. Gli sceneggiatori utilizzano le memorie come fonte di situazioni e personaggi, da reinterpretare liberamente nello spirito di un film di avventure. La fuga di Casanova dai Piombi, laboriosa e lungamente preparata, è ridotta a un

adapts the story to genre requirements, while playing with the various myths around Casanova. Working on the script, Volkoff and Mosjoukine could have used the first unabridged French edition of Casanova's memoirs (its first volumes had just been published) and the Russian edition of selected chapters, printed in Berlin in 1923. In fact, some of the film's intertitles and images reproduce almost literally passages from critic and writer Marc Slonim's foreword to the Russian edition. The scriptwriters used the memoirs as a source of situations and characters, to be freely reinterpreted in the spirit of an adventure film. Casanova's long-prepared and laborious escape from the Piombi prisons was

Casanova, 1927. Mme. Orlitsky, Ivan Mosjoukine, Boris Orlitsky, Sammy Brill, Alexandra Volkoff-Gnoutcheff. Fotografia danneggiata/*Damaged photo.* (Cinémathèque française)

balzo spettacolare. L'incontro dell'eroe con Caterina II, menzionato solo di sfuggita nelle memorie, acquista un carattere romantico e si trasforma in un episodio comico che si conclude con una fuga d'amore. Mentre il Casanova storico preferiva viaggiare in comode carrozze e si batté con il conte Branicki in un duello alla pistola, il Casanova cinematografico galoppa e tira di scherma.
Casanova era già stato trasformato in un ardito spadaccino dagli autori romantici dell'Ottocento (Alfred de Musset lo immaginava mentre "componeva rime per una marchesa, si batteva per una ballerina; uno schermidore straordinario e per di più un uomo onesto, nobile e generoso"); il film lo tratteggia in maniera più ironica, in qualche

reduced to a spectacular leap. His encounter with Catherine II, only briefly mentioned in the memoirs, was romanticized and transformed into a comic episode, ending with an elopement. While the historical Casanova preferred travelling in comfortable carriages and fought his duel with Count Branicki with pistols, the film Casanova is galloping and fencing.
Casanova had already been transformed into a swashbuckler by the Romantics in the 19th century (Alfred de Musset imagined him "rhyming for a marquise, fighting for a dancer; a terrific swordsman, and on top of it all, an honest, noble, and generous character"), but the film's treatment is more tongue-in-cheek,

Casanova, 1927. Venezia, rio di San Trovaso. Un trabatello stabilizzato in acqua, dopo un'analisi delle quote della marea, consente la ripresa di due inquadrature da montare "in asse"/*After a study of the tide in the lagoon, scaffolding in the water enables the shooting of two vertically aligned shots*. In piedi, accanto alle mdp Eclair/*Standing at the Eclair cameras:* Fedote Bourgassof, Nicolas Toporkoff; sul motoscafo, a dx/*on the speedboat, wearing cap:* Sammy Brill. (Cinémathèque française)

modo nello spirito della "parodia comica" *Casanova* di Guillaume Apollinaire (1918). Le sue "nobili" qualità romantiche sono qui controbilanciate da quelle di un *picaro*. Egli è contemporaneamente un nobile eroe e un furfante senza scrupoli; un cavalleresco protettore degli indifesi, come Zorro (personaggio assai ammirato da Mosjoukine, che diceva di aver visto Douglas Fairbanks in questo ruolo "almeno dieci volte") e Arlecchino l'imbroglione, che incanta, diverte e raggira il suo pubblico. La recitazione di Mosjoukine mantiene quest'ambiguità: secondo i critici dell'epoca egli interpretava

somewhat in the spirit of Guillaume Apollinaire's "comic parody" Casanova *(1918). Casanova's "noble" Romantic qualities are counterbalanced here by those of a* picaro. *He is both a noble hero and an unscrupulous rogue; a chivalrous protector of the helpless, like Zorro (a character much admired by Mosjoukine, who claimed to have seen Douglas Fairbanks in the role "at least 10 times"), and Harlequin the trickster, who charms, entertains, and fools his audience. The ambiguity is maintained in the level of Mosjoukine's acting: contemporary reviewers noted that he*

Casanova, 1927. (Cinémathèque française)

la parte mescolando pathos e ironia, facendo affiorare "esattamente la giusta dose di risate sotto il velo della serietà".
Di conseguenza, nonostante la semplificazione imposta dal genere, in questo film il personaggio di Casanova è tutt'altro che banale. Ivan Mosjoukine, allora all'apice della sua carriera cinematografica, era certamente l'interprete perfetto per la parte del celebre veneziano. Un ritaglio di un giornale tedesco, conservato nell'archivio Volkoff alla Cinémathèque française, pone il profilo dell'attore accanto a quello di un anziano Giacomo Casanova: la somiglianza è straordinaria. Entrambi erano alti, avevano il naso aquilino e a detta dei contemporanei possedevano uno sguardo espressivo ("ardente"). Mosjoukine

played his part with a mixture of pathos and irony, and with "just the right amount of laughter underlying the seriousness". As a result, in spite of the apparent simplification called for by the genre, Casanova's character in this film is anything but banal. Ivan Mosjoukine, then at the height of his film career, was certainly perfect casting for Casanova. A cutting from a German newspaper, preserved in Volkoff's archive at the Cinémathèque française, shows the actor's profile placed against that of an old Giacomo Casanova. The similarity is striking. Both were tall, had an aquiline nose, and were attributed by their contemporaries with an expressive ("ardent") glance. Mosjoukine was also

era notoriamente anche una persona generosa e amante delle feste e, secondo Jean Mitry, a differenza di Rodolfo Valentino aveva fama di autentico seduttore nella vita e non solo sullo schermo. Nella sua biografia di Mosjoukine, pubblicata nello stesso anno in cui uscì il film, Jean Arroy sostiene che l'attore russo "deve aver particolarmente amato Casanova, questo genio che dissipa il suo straordinario e multiforme talento e pensa soltanto all'amore".

Casanova fu proiettato per la prima volta a Parigi nel 1927 e riscosse un grande successo di pubblico. I critici di tutto il mondo lo elogiarono, giudicandolo una delle produzioni più spettacolari dell'epoca, "magnificamente montato, splendidamente diretto, eccellentemente recitato e meravigliosamente fotografato" (*The Bioscope*, 14 luglio 1927). Dimenticato dopo l'avvento del sonoro, il film è stato riscoperto negli anni Ottanta, quando Renée Lichtig lo ha restaurato a partire da tre versioni, incomplete e gravemente danneggiate, provenienti da differenti archivi. – Marita Gubareva

La musica La versione restaurata di *Casanova* dura oggi 159 minuti. Durante la visione integrale, emersero alcuni ardui problemi per la partitura: come intrattenere musicalmente il pubblico per tanto tempo? Come comporre una partitura per un film che è prevalentemente visivo in termini di recitazione, scenografie, costumi, tragedia e commedia, riprese in esterni, per non parlare del montaggio rapido e del vorticoso alternarsi di stati d'animo?

La musica deve seguire questa frenetica successione di scene? E poi, quali implicazioni porta con sé Casanova nell'epoca del "Me Too"? Qual è la mia opinione su di lui? *Casanova*, il film del 1927, è un'opera splendida, una pirotecnica esibizione di gioia di vivere, mentre Casanova, il personaggio, è – rispetto a tutti gli altri uomini – quello che dimostra più sensibilità nei confronti delle donne. Menucci è un viscido codardo; lo zar Pietro un bruto; il duca di Bayreuth uno stupratore; e così via. Ma nel complesso, *Casanova* è una commedia!

Dal punto di vista musicale, quasi tutti gli elementi vengono esposti nei primi quattro minuti dell'ouverture, come le perle di una collana. Vi sono cinque temi: primo movimento, azione, velocità, Italia; secondo, Casanova, quasi un attore comico, danza sempre sul filo di una spada; terzo, un tema d'amore hollywoodiano; quarto, i timpani in battute da ¾, il tumulto, motivi italiani intrecciati alla canzone napoletana nota come il "Carnevale di Venezia"; e quinto, lo zar Pietro come esempio di ogni tipo di follia e violenza.

Questi cinque temi compaiono lungo tutto il film, non come singoli *Leitmotiv* ma come materiale musicale per eterne variazioni. Per questo ho intitolato la mia opera "Variazioni sinfoniche". Sono grato a molti compositori: Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, André Campra, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Johann Strauss figlio, Sergei Prokofiev, la cui influenza potrete scoprire da lievi indizi. Il mio unico segreto: ho imparato ancora una volta che "meno è meglio", che la riduzione è un indispensabile strumento creativo; il difficile è stato estenderla per 159 minuti. L'ouverture è stata composta in un giorno; per i rimanenti 155 minuti ci sono voluti due anni. – Günter A. Buchwald

known as a generous person who loved partying, and, according to Jean Mitry, unlike Rudolph Valentino he was perceived as a successful seducer in life, not only on the screen. In his biography of Mosjoukine, published the same year as the film's release, Jean Arroy claims that he "must have particularly loved Casanova, this genius who squanders his marvellous talents and thinks of nothing but love".

Casanova *was first screened in Paris in 1927 and was a great success with the public. Critics worldwide acclaimed it as one of the most spectacular productions of the time, "magnificently mounted, splendidly directed, finely acted and beautifully photographed" (*The Bioscope*, 14.07.1927). Forgotten after the arrival of the talkies, the film was rediscovered in the 1980s, when Renée Lichtig restored it from three badly damaged and incomplete versions from different archives.*

Marita Gubareva

The music *The restored version of* Casanova *is now 159 minutes. While watching the film in its entirety, some challenging questions arose for the scoring: How can I musically entertain a public for such a long time? How can I compose a score for a movie which is overwhelmingly visual in its acting, decor, costumes, tragedy and comedy, and locations, not to mention the rapid editing and quick-changing moods?*

Should the music follow all this breathtaking suite of scenes? And, last but not least: what are the implications of Casanova in this "Me Too" moment? How do I see this person myself? Casanova *the 1927 film is a wonderful movie, a fireworks display of the joy of life, while Casanova the person is, in comparison with all other men, the most sensitive towards women. Menucci, a slimy coward; Peter, the czar, a brute; the Duc of Bayreuth, a rapist; etc. But all in all:* Casanova *is a comedy!*

Musically, almost everything is exposed like the pearls of a necklace in the first 4 minutes of the Overture. There are 5 themes: 1st Movement, action, speed, Italy; 2nd, Casanova, almost a comedian, always dancing on the edge of a sword; 3rd, a Hollywoodian love theme; 4th, the timpani in ¾ bar, the turmoil, Italiana mixed with the Neapolitan Canzone*, known as "Carnevale di Venezia"; and 5th, Peter, the czar, as an example of all kind of craziness and aggression.*

These 5 themes appear throughout the whole movie, not as a one-to-one Leitmotiv *but as musical material for eternal variations. That's why I call my opus "Symphonic Variations". I am thankful to many composers: Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, André Campra, Pyotr Il'yich Tchaikovsky, Johann Strauss Jr., Sergei Prokofiev, whose influence you may discover with little hints. My single secret: I once again learned that "less is more", that reduction is an essential creative means, and the single challenge was how to stretch it to 159 minutes. The overture was composed within a day; the remaining 155 minutes needed 2 years. – Günter A. Buchwald*

ELLEN RICHTER

Programma a cura di / *Programme curated by* Oliver Hanley, Philipp Stiasny

Ellen Richter è un nome senza dubbio familiare a molti storici e studiosi del cinema muto tedesco, anche se ben pochi sono quelli che possono dire di aver visto un suo film. Quest'attrice teatrale e cinematografica austriaca può certo figurare tra le più prolifiche dive della tarda era guglielmina e dell'epoca di Weimar, essendo apparsa tra il 1913 e il 1933 in più di 70 lungometraggi. Il suo nome si può trovare spesso nelle riviste di categoria e in quelle amatoriali, nelle inserzioni e nelle foto pubblicitarie che ne esaltavano i tratti "esotici" e il senso dell'eleganza e della moda. Eppure la donna che si celava dietro il nome e il marchio "Ellen Richter" rimane avvolta nel mistero. Ben poco sappiamo della sua vita, al di là degli sporadici (e spesso erronei) dettagli contenuti in una manciata di autoritratti e voci enciclopediche.

Ellen Richter era il nome d'arte di Käthe Weiß, nata il 28 luglio 1891 a Vienna da Jakob Weiß (1850-1907), un sarto ebreo proveniente dal villaggio ungherese di Ivánka, che ora si trova in Slovacchia, e da Rosa Weiß, nata Fleischmann (1859-1942), una viennese legata alla città di Senica, che allora apparteneva anch'essa all'Ungheria. È dai propri genitori che la Richter, come da lei stessa dichiarato, ereditò le sue caratteristiche più spiccate: un "temperamento esuberante" e un "sognante sentimentalismo".

Käthe Weiß decise ben presto di diventare un'attrice, con gran dispiacere, dirà lei, dei suoi tradizionalisti genitori. Nel 1906, all'età di 15 anni, si iscrisse a Vienna al Conservatorio di musica e arti dello spettacolo, dove si specializzò in recitazione sotto la guida di Julius Meixner (1850-1913) e Ferdinand Grigori (1870-1928). Conseguì il diploma con lode nel 1908 e poco dopo debuttò al Teatro comunale di Brno. Allora aveva già adottato il nome d'arte "Ellen Richter", che mantenne per tutta la carriera.

Ellen Richter is a name that is doubtless familiar to many historians and scholars of German silent cinema, though very few are likely ever to have seen one of her films. The Austrian stage and screen actress easily ranks among the most prolific stars of the late Wilhelmine and Weimar era, appearing in over 70 full-length features between 1913 and 1933. Her name can be frequently found in contemporary trade papers and fanzines, and in advertisements and publicity photos highlighting her "exotic" features and elegant fashion sense. Yet the woman behind the name and brand "Ellen Richter" is shrouded in mystery. Little is generally known about her life save for the sparse (and often erroneous) details contained in a handful of published self-portraits and encyclopaedia entries.

Ellen Richter was the stage name of Käthe Weiß, who was born on 28 July 1891 in Vienna to Jakob Weiß (1850-1907), a Jewish tailor from the Hungarian (now Slovakian) village of Ivánka, and Rosa Weiß, neé *Fleischmann (1859-1942), a Viennese with family ties to the town of Senica, then also in Hungary. It was from her parents, Richter later claimed, that she inherited her defining characteristics of an "exuberant temperament" and "dreamy sentimentality".*

Käthe Weiß decided to become an actress early on, much, she would claim, to the chagrin of her conservative parents. In 1906, at age 15, she enrolled at the Vienna Conservatory of Music and Performing Arts, where she majored in dramatic acting under the tutelage of Julius Meixner (1850-1913) and Ferdinand Grigori (1870-1928). She graduated with distinction in 1908, and shortly after made her debut at the Municipal Theatre in Brno. By then she had already adopted the stage name "Ellen Richter", which would stick throughout her career.

Ellen Richter, 1932. (Österreichisches Filmmuseum)

Dopo due stagioni a Brno con oltre 250 interpretazioni, nel 1910 la Richter ritornò a Vienna ed entrò nella compagnia del Residenzbühne, da poco (ri)aperto. Un breve periodo trascorso al Künstlertheater di Monaco nell'estate del 1912 la portò, alcuni mesi dopo, a Berlino, dove finì per stabilirsi. Nel periodo della sua scrittura presso il Theater am Nollendorfplatz incontrò la persona che avrebbe avuto la parte più importante nella sua vita, sullo schermo e fuori dallo schermo: Willi Wolff (1883-1947). Uomo dal multiforme talento, Wolff aveva due lauree (in medicina e in filosofia) e aveva fatto il dentista a Berlino prima di dedicarsi al teatro, componendo testi per spettacoli di rivista e operette leggere. I due si sposarono nel 1915. Wolff seguì presto la moglie nel mondo del cinema, diventando il suo più stretto collaboratore creativo e "fedele partner cinematografico": dal 1918 scrisse e poi anche co-produsse e diresse tutti i film di lei.

Dopo la sua prima apparizione cinematografica in *Rechte des Herzens* (I diritti del cuore), un dramma in tre atti della Pathé, a partire dal 1915 la Richter iniziò a recitare con più regolarità nel cinema, raggiungendo rapidamente la fama. Alla fine del decennio aveva recitato in non meno di 37 film firmati da registi come Richard Eichberg, Heinz Carl Heiland, Alfred Halm (che l'aveva già diretta in teatro a Monaco), Georg Jacoby, Joe May, Rudolf Meinert e Richard Oswald.

Scura di capelli e di carnagione, l'attrice era spesso destinata a ruoli "esotici" di danzatrici indiane, geishe giapponesi e "zingare". Nel 1920 il desiderio di andare oltre questi ruoli e di avere il controllo dei film in cui recitava la spinse a fondare, insieme al marito, una propria società di produzione, la Ellen Richter-Film GmbH.

Nel decennio successive diresse e interpretò 30 lungometraggi muti, affrontando svariati ruoli differenti, da quelli di showgirl a celebri figure storiche (come Caterina di Russia, Madame Sans-Gêne, Maria Tudor e Lola Montez), e un'ampia gamma di generi, dai drammi in costume ai thriller alle commedie leggere. Comunque il suo nome divenne sinonimo di un peculiare incrocio di film di viaggio e d'avventura, in cui avvincenti intrecci densi d'azione si combinano con autentici esterni.

Riallacciandosi ai fluviali serial di avventure degli anni Dieci, i film di viaggio e d'avventura della Richter della metà degli anni Venti comprendevano spesso due o più parti lunghe come lungometraggi. Qui in particolare, ella superava le etichette di genere comparendo in situazioni e ruoli di solito riservati agli uomini e superando sfide cui gli altri personaggi (maschi) cercavano di sottrarsi.

Giovandosi senza dubbio della propria formazione teatrale, riuscì a sopravvivere alla transizione al sonoro nei primi anni Trenta. Interpretò quattro film parlati, ma poi l'ascesa del nazionalsocialismo e la successiva epurazione dei talenti ebraici dal cinema tedesco pose praticamente fine alla sua carriera cinematografica.

Come tanti loro contemporanei Ellen Richter e Willi Wolff abbandonarono il paese per riparare nel 1935 a Vienna, la città natale di lei. Nella primavera del 1938, quando l'Austria fu annessa alla Germania nazista, la coppia dovette fuggire di nuovo, questa volta verso la Francia. Nel dicembre 1940, dopo una procedura complessa

After two seasons and over 250 performances in Brno, Richter returned to Vienna in 1910 and joined the ensemble of the recently (re-)opened Residenzbühne. A short stint in the company of the Künstlertheater in Munich in the summer of 1912 brought her a few months later to Berlin, where she ended up staying. During her engagement at the Theater am Nollendorfplatz she met the person who would play the most important role in her life both on and off screen, Willi Wolff (1883-1947). A man of many talents, Wolff had earned two doctorates (in medicine and philosophy) and worked as a dentist in Berlin before turning to theatre, supplying lyrics for a number of stage revues and light operettas. Richter and Wolff married in 1915, and Wolff soon followed his wife into films, becoming her closest creative collaborator and "faithful film companion", writing and later co-producing and directing all of her films from 1918 onwards.

Following her first film appearance in the 3-act Pathé melodrama Rechte des Herzens *(Rights of the Heart) in 1913, Richter began acting more regularly in motion pictures from 1915, and very quickly rose to stardom. By the end of the decade, she had played in no less than 37 films, for directors such as Richard Eichberg, Heinz Carl Heiland, Alfred Halm (who had previously directed her on stage in Munich), Georg Jacoby, Joe May, Rudolf Meinert, and Richard Oswald.*

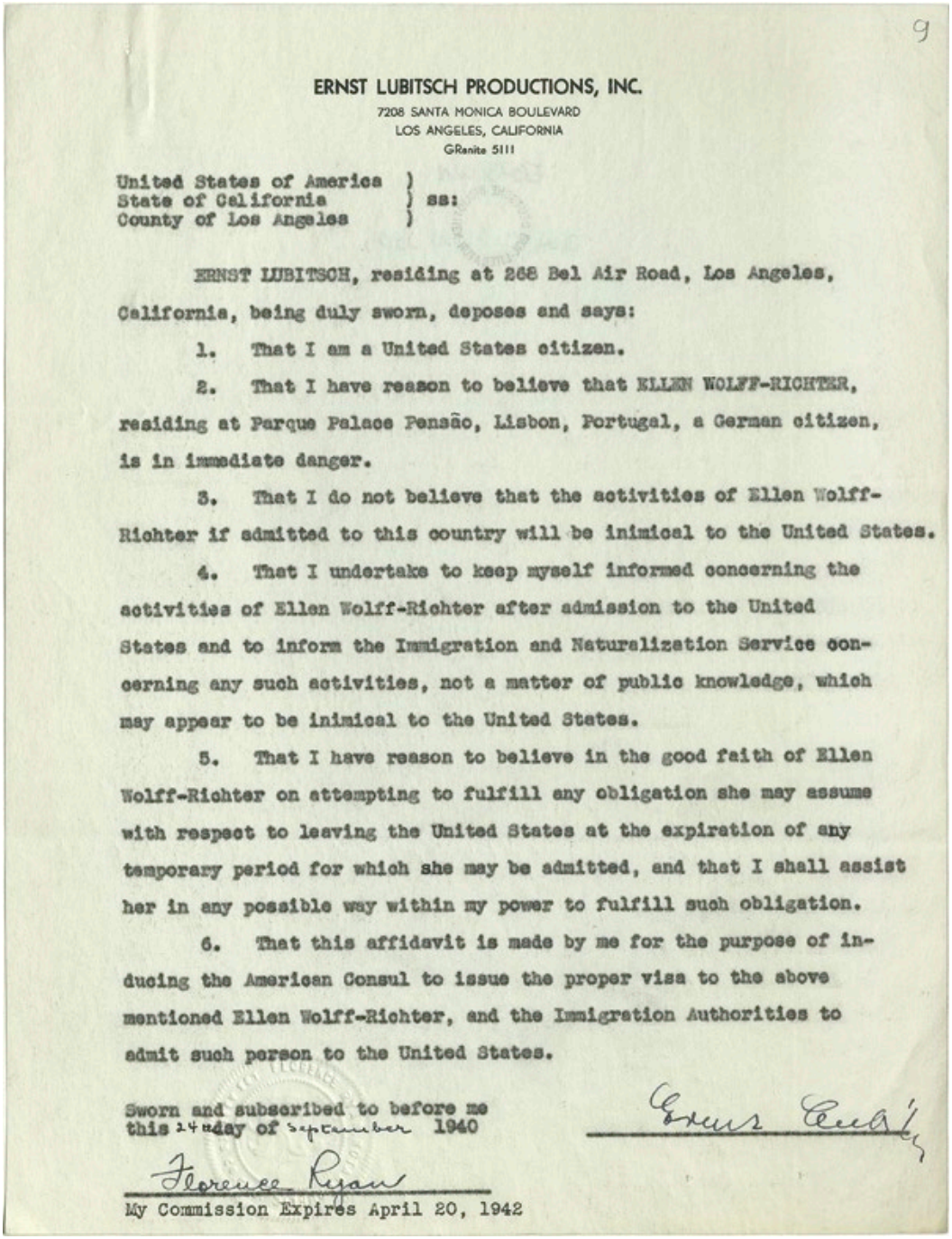
Due to her dark hair and complexion, Richter was often typecast as an "exotic", appearing as Indian dancers, Japanese geishas, and "gypsies". A desire to expand beyond these roles and take control over the films she played in led her to found her own production company, Ellen Richter-Film GmbH, with Wolff in 1920.

Richter produced and starred in 30 silent features over the next decade. During this period she tackled a variety of different roles, from showgirls to celebrated historical figures (like Catherine the Great, Madame Sans-Gêne, Mary Tudor, and Lola Montez), and a wide range of genres, from costume dramas to thrillers to light comedies. However, her name would become synonymous with a unique crossover of travel and adventure film, fusing gripping, action-packed storylines with genuine location shooting.

Harking back to the sprawling adventure serials of the 1910s, Richter's travel-and-adventure films of the mid-1920s frequently comprised two or more feature-length parts. Here in particular, Richter transcended gender-based pigeon-holing by appearing in roles and situations typically associated with men and rising to challenges from which the other (male) characters shy away.

Doubtless aided by her theatrical training, Richter managed to survive the transition to sound in the early 1930s. However, after appearing in four talkies, the rise of National Socialism and ensuing purge of Jewish talent from the German film industry effectively ended Ellen Richter's film career.

Like so many of their contemporaries, Richter and Wolff fled the country, moving to Richter's hometown Vienna in 1935. When Austria was annexed by Nazi Germany in the spring of 1938, the



9

ERNST LUBITSCH PRODUCTIONS, INC.
7208 SANTA MONICA BOULEVARD
LOS ANGELES, CALIFORNIA
GRanite 5111

United States of America)
State of California) ss:
County of Los Angeles)

ERNST LUBITSCH, residing at 268 Bel Air Road, Los Angeles, California, being duly sworn, deposes and says:

1. That I am a United States citizen.

2. That I have reason to believe that ELLEN WOLFF-RICHTER, residing at Parque Palace Pensão, Lisbon, Portugal, a German citizen, is in immediate danger.

3. That I do not believe that the activities of Ellen Wolff-Richter if admitted to this country will be inimical to the United States.

4. That I undertake to keep myself informed concerning the activities of Ellen Wolff-Richter after admission to the United States and to inform the Immigration and Naturalization Service concerning any such activities, not a matter of public knowledge, which may appear to be inimical to the United States.

5. That I have reason to believe in the good faith of Ellen Wolff-Richter on attempting to fulfill any obligation she may assume with respect to leaving the United States at the expiration of any temporary period for which she may be admitted, and that I shall assist her in any possible way within my power to fulfill such obligation.

6. That this affidavit is made by me for the purpose of inducing the American Consul to issue the proper visa to the above mentioned Ellen Wolff-Richter, and the Immigration Authorities to admit such person to the United States.

Sworn and subscribed to before me
this 24 day of September 1940

Florence Ryan

My Commission Expires April 20, 1942

Ernst Lubitsch

Ernst Lubitsch, dichiarazione giurata/*affidavit*. (Deutsches Exilarchiv 1933-1945. Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt)

e prolungata, e grazie a dichiarazioni giurate fornite da Ernst Lubitsch, i due riuscirono finalmente a lasciare l'Europa e a raggiungere gli Stati Uniti. Si stabilirono a New York, dove nel 1926, al culmine della popolarità di lei, avevano girato il melodramma *Kopf hoch, Charly!* (Su la testa, Charly!), e nel 1946 divennero cittadini degli Stati Uniti. Se la coppia riuscì a sopravvivere alla Shoah, la madre di Ellen, Rosa Weiß, e la sua sorella maggiore, Elizabeth Weiß (1882-1944), perirono entrambe nei campi di sterminio.

Dopo la fuga dalla Germania nazista Ellen Richter e Willi Wolff non riuscirono più a rientrare nel mondo del cinema. Lui morì per un attacco cardiaco nel 1947, durante una vacanza a Nizza. Dopo di allora Ellen trascorse lunghi periodi in Europa, soprattutto in Germania e in Svizzera, conservando però la cittadinanza degli Stati Uniti. Si spense a Düsseldorf l'11 settembre 1969, a 78 anni.

Il fatto che oggi Ellen Richter sia così poco conosciuta dipende sia dalla cancellazione degli artisti ebrei dalla storia del cinema tedesco dopo il 1933, sia dal particolare tipo di intrattenimento popolare (anche se raramente apprezzato dalla critica) che ella proponeva, senza mai aderire al concetto canonico a lungo dominante di cinema come forma d'arte. Inoltre la sua opera è rimasta inaccessibile per decenni e quindi praticamente invisibile. Lo status delle pellicole stesse a livello di preservazione è precario. Più di due terzi della sua cospicua produzione sono considerati irreparabilmente perduti. Molti dei film superstiti ci sono pervenuti incompleti o in versioni ridotte, destinate ai mercati esteri, che hanno solo una pallida somiglianza con il montaggio originario. Di parecchi esistono soltanto copie nitrato d'epoca, che necessitano di attivi interventi di tutela.

Fortunatamente negli ultimi anni, con l'aiuto di sponsor pubblici e privati, è stata avviata una serie di restauri che rende ora possibile presentare numerosi film di Ellen Richter in una forma il più possibile vicina a quella in cui apparivano originariamente.

La presente retrospettiva riunisce sette film, cinque dei quali sono stati da poco preservati, restaurati e digitalizzati. Nel loro insieme essi pongono in risalto la versatilità dell'attrice che passa da ruoli avventurosi a leggeri a drammatici. La selezione si apre e si conclude con il più antico e il più recente tra i film muti da lei interpretati e giunti sino a noi: *Leben um Leben* (1916) e *Moral* (1928): comprende inoltre l'unica produzione muta di Ellen Richter in cui ella non figura tra gli interpreti, *Der Juxbaron* (1926-27).

È giusto che siano proprio le Giornate, un festival che nell'arco dei suoi quarant'anni si è tanto prodigato per la riscoperta e la rivalutazione degli aspetti dimenticati, trascurati e non canonici della storia del cinema tedesco, a ospitare la prima retrospettiva dedicata a Ellen Richter e noi siamo grati a Jay Weissberg e ai suoi collaboratori per aver reso possibile quest'evento in mezzo a tante difficoltà. Una gratitudine non minore va agli archivi cinematografici che vi hanno contribuito e senza i cui sforzi Ellen Richter sarebbe probabilmente rimasta, nel migliore dei casi, uno dei tanti nomi nelle note a piè di pagina dei libri di storia del cinema. – *Oliver Hanley, Philipp Stiasny*

couple fled once more, this time to France. In December 1940, following a protracted and arduous process, and with affidavits supplied by Ernst Lubitsch, Richter and Wolff managed to escape Europe and reach the U.S. They settled in New York, where they had filmed the melodrama Kopf hoch, Charly! *(GB:* Bigamie*) in 1926 at the height of Richter's popularity, and became U.S. citizens in 1946. While Richter and Wolff managed to survive the Holocaust, Richter's mother, Rosa Weiß, and her oldest sibling, Elizabeth Weiß (1882-1944), both perished in concentration camps.*

Richter and Wolff never managed to regain a foothold in the film business after fleeing Nazi Germany. Willi Wolff died from a heart attack while on vacation in Nice in 1947, after which Richter spent extended periods of time in Europe, particularly in Germany and Switzerland, though she remained a U.S. citizen. She died in Düsseldorf on 11 September 1969, at the age of 78.

The fact that Ellen Richter is so little known today has as much to do with the erasure of Jewish artists from German film history after 1933 as with Richter's very own brand of popular (if seldom critically acclaimed) entertainment. Her work never adhered to the canon-centric notion of film as an art form that was dominant for so long. Additionally, Richter's œuvre *has been inaccessible for decades, and therefore practically invisible. The preservation status of the films themselves is precarious. Over two-thirds of her impressive body of work is believed to be irretrievably lost. Of the extant films, many have survived incomplete or in abridged versions intended for foreign markets that only vaguely resemble the original cuts. Several exist only as vintage nitrate prints and have yet to undergo active preservation.*

Thankfully a number of restorations have been instigated in recent years with the help of public and private sponsors, now making it possible to present several of Ellen Richter's films in as close a form as possible to how they appeared upon their original release. This retrospective brings together seven films, five of which have been freshly preserved, restored, and digitized. Together they showcase Richter's versatility as an actress in a variety of different adventure, comedy, and dramatic roles. The selection is bookended by Richter's earliest and last surviving silent films, Leben um Leben *(1916) and* Moral *(1928), and also includes the sole silent Ellen Richter production not to feature her among the cast,* Der Juxbaron *(1926/27).*

It is apt that the Giornate, a festival that has done so much for the rediscovery and reappraisal of the forgotten, overlooked, and non-canonical side of German film history throughout its 40 years, should host the first retrospective of Ellen Richter's work, and we are grateful to Jay Weissberg and his team for making this event happen against the odds. No less gratitude is due to the contributing film archives, without whose efforts Ellen Richter would likely have at best remained just another name in the footnotes of film history books. – Oliver Hanley, Philipp Stiasny

LEBEN UM LEBEN [Una vita per una vita/Life Upon Life] (DE 1916)
REGIA/DIR: Richard Eichberg. SCEN: Karl Schneider. PHOTOG: Heinrich Gärtner. CAST: Ellen Richter (*La principessa/Princess Carmen Metschersky*), Erich Kaiser-Titz (*Kurt Frederich, banchiere/co-proprietor of the Tomson & Frederich bank*), Walter Wolff (*Peter Tomson, il socio/his partner*), Lu Synd (*Ellen, moglie di Tomson/Peter Tomson's wife*), Louis Neher (*Peppo Pastia*). PROD: Richard Eichberg Mercedes-Film, Berlin. DIST: Central-Film-Vertriebs GmbH, Berlin. RIPRESE/FILMED: 01.-02.1916. V.C./CENSOR DATE: 02.1916; 23.05.1921 (1398 m., riesame/*re-examination*). PREMIÈRE: 22.04.1916, Berlin (Union-Theater). COPIA/COPY: DCP, 67' (da/*from* 35mm nitr. pos., imbibito e virato/*tinted & toned*; 1333 m., 18 fps); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden.

Restauro/*Restored*: 2020.
Digitalizzazione e restauro effettuati con il sostegno della delegazione del governo federale per la cultura e i media, BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien; dei Länder tedeschi e dell'agenzia tedesca per la promozione cinematografica, FFA - Filmförderungsanstalt. / *Digitization and restoration funded by BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Federal Government Commissioner for Culture and the Media), the German federal states (Länder), and the FFA - Filmförderungsanstalt (Federal Film Board), within the framework of Förderprogramm Filmerbe.*

Leben um Leben è il sequel del giallo *Das Tagebuch Collins* (Il diario di Collin), girato nel 1915. La trama di quest'ultimo (oggi considerato perduto) si impernia sul diario dell'ingegner Fred Collin, che si toglie la vita colto da disperazione per l'assassinio della fidanzata. Al ritrovamento del cadavere, il banchiere Peter Tomson, amico di Collin, viene erroneamente sospettato di averlo assassinato. Ma, come successivamente rivelato al diario, la vera colpevole è l'avida danzatrice spagnola Carmen Sorgatha (poi principessa Carmen Metschersky), che si è valsa della complicità dell'ex amante, il losco Peppo Pastia. Il film termina con Carmen che si avvelena in carcere mentre attende il verdetto.
Leben um Leben riprende la vicenda mostrandoci la luna di miele di Peter Tomson ed Ellen, che aveva svolto un ruolo decisivo scoprendo il diario di Collin e riabilitando così il nome del futuro marito. La loro strada si incrocia ancora una volta con quella di Carmen Metschersky che, sopravvissuta al tentativo di suicidio, è stata assolta dall'accusa di omicidio per insufficienza di prove. Il suo complice Peppo Pastia è stato condannato, ma poi rilasciato grazie all'aiuto di lei. Quando Carmen apprende che non erediterà nulla delle sostanze del defunto marito, ella ordisce insieme a Peppo (che si finge lo zio di lei, Pedro Costa) una tortuosa macchinazione per sedurre e assassinare il socio in affari di Tomson, Kurt Frederich. Ellen Tomson riesce però ancora una volta

Leben um Leben, 1916. Poster svedese di/*Swedish poster by* Karl Örbo. (Svenska Filminstitutet)

Leben um Leben *is the sequel to the 1915 murder mystery* Das Tagebuch Collins *(Collin's Diary). The plot of the first film (now considered lost), revolves around the diary of engineer Fred Collin, who takes his own life in despair over the murder of his fiancée. When the body is found, his friend the banker Peter Tomson is wrongfully suspected of having murdered Collin. However, as the diary later reveals, the true culprit was the covetous Spanish dancer Carmen Sorgatha (later Princess Carmen Metschersky), abetted by her former lover, the shady Peppo Pastia. The film ends with Carmen poisoning herself in prison while awaiting her sentence.*
Leben um Leben *resumes the story with the honeymoon of Peter Tomson and Ellen, who earlier had played the key role in discovering Collin's diary and clearing the name of her future husband. During their stay, they again cross paths with Carmen Metschersky, who has managed to survive her suicide attempt and was acquitted of the murder charge due to lack of sufficient evidence. Her accomplice Peppo Pastia was convicted, but later released thanks to her help. When Carmen learns that she will inherit nothing from her deceased husband's estate, she and Peppo (posing as her uncle Pedro Costa) hatch an elaborate scheme to seduce and murder Tomson's business partner, Kurt Frederich. However, Ellen Tomson manages to foil*

a sventare le trame della malvagia coppia che va incontro a una fine agghiacciante (nel vero senso della parola).

Ellen Richter fu la prima musa del produttore e regista Richard Eichberg, per il quale tra il 1915 e il 1918 interpretò 13 film. Fra questi, solo due – *Leben um Leben* e *Das Bacchanal des Todes* (Il baccanale della morte, 1917) – risultano oggi esistenti. Eichberg fu un cineasta prolifico, concreto, specializzato in soggetti e generi popolari di ogni tipo, dai thriller ai grandi drammi storici ai musical. Secondo Michael Wedel, studioso di Eichberg, molte delle caratteristiche dello stile del regista sono già presenti nei suoi primi film con Ellen Richter: ad esempio, l'abile trattamento della suspense e dell'azione, l'impiego di elementi "esotici/erotici" e il gusto per le scenografie ricche ed elaborate e i drammatici effetti di luce, che risultano tutti evidenti in *Leben um Leben*.

Nel momento culminante del film, le immagini in controluce delle tragiche e disperate figure di Carmen e Peppo immerse nel gelido paesaggio invernale di Krummhübel/Karpacz nell'attuale Polonia costituiscono sicuramente una delle vette dell'acclamata fotografia di Heinrich Gärtner.

Un altro tratto distintivo di Eichberg, la mano esperta con cui dirige le folle, emerge chiaramente in due scene: uno spettacolare ballo in maschera e una dimostrazione (cui avrebbero partecipato più di 1200 comparse) di fronte alla banca di Tomson e Frederich, quando questa è costretta a interrompere i pagamenti dopo una giornata nera in borsa.

Tra gli interpreti principali del film, Ellen Richter è l'unica ad aver recitato in *Das Tagebuch Collins* e qui è chiaramente la star. Il suo personaggio è il cardine intorno al quale ruotano tutti gli elementi. Ella sembra divertirsi nel suo ruolo e grazie alla sua formazione teatrale valorizza nel modo migliore l'alquanto teatrale messinscena. Il modo in cui tratteggia l'assoluta perfidia di Carmen Metschersky contrasta nettamente con le eroine moralmente ambigue o le malandrine dal cuor d'oro che avrebbe incarnato in seguito. Il personaggio della focosa ballerina spagnola comparirà più volte nella carriera di Richter: tra gli esempi più notevoli citiamo il ruolo eponimo in *Lola Montez, die Tänzerin des Königs* (*Lola Montez, la danzatrice del re*, 1922) e "La Bella Dolores" protagonista della commedia ora (in larga parte) perduta *Die schönsten Beine von Berlin* (*Le più belle gambe di Berlino,* 1926-27). – Oliver Hanley

Leben um Leben, 1916. Erich Kaiser-Titz, Ellen Richter. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

their machinations yet again, and the villainous pair suffer a chilling end (in the truest sense).

Ellen Richter was the first muse of producer-director Richard Eichberg, for whom she starred in 13 films between 1915 and 1918. Of these, only two – Leben um Leben *and* Das Bacchanal des Todes *(The Bacchanal of Death, 1917) – are known to survive today. Eichberg was a prolific, no-nonsense filmmaker who specialized in popular subjects and genres, encompassing everything from thrillers to historical epics to musicals. According to Eichberg specialist Michael Wedel, many of the components of the director's signature style are already in place in his early films with Ellen Richter. These include his deft handling of suspense and action, and his employment of "exotic"/"erotic" elements, as well as his penchant for elaborate, ornate set designs and dramatic lighting effects, all of which are evident in* Leben um Leben. *Indeed, the backlit depiction of the tragic and desperate figures of Carmen and Peppo against the freezing wintry backdrop of Krummhübel/Karpacz in present-day Poland at the climax of the film is one of the stand-out moments of Heinrich Gärtner's critically acclaimed photography.*

Another Eichberg trademark, his expert handling of crowds, is prominent in two scenes, a spectacular fancy-dress ball and a demonstration (reportedly featuring over 1,200 extras) in front of Tomson and Frederich's bank when the bank is forced to stop payments following a poor day on the stock market.

Richter was the only member of the principal cast who had also appeared in Das Tagebuch Collins, *and here she is clearly the star of the picture. Her character is the linchpin that holds all the elements together. Richter appears to revel in her role, and thanks to her stage training makes the best of the rather theatrical* mise-en-scène. *Her characterization of Carmen Metschersky as an out-and-out villainess stands in marked contrast to the morally ambiguous heroines or good-hearted evildoers Richter would later portray. The character of a fiery Spanish dancer would reappear throughout her career, notable examples being the title character in* Lola Montez, die Tänzerin des Königs *(Lola Montez, the King's Dancer, 1922), and "La Bella Dolores", the main protagonist of the now (largely) lost comedy* Die schönsten Beine von Berlin *(*Saucy Suzanne, *1926/27). – Oliver Hanley*

Il restauro Raro esempio della fase dell'attività di Ellen Richter antecedente il 1920, quando ancora non era la produttrice delle proprie opere, *Leben um Leben* ci è pervenuto, più o meno intatto, in una copia in ottime condizioni dell'edizione svedese d'epoca appartenente alla collezioni filmiche dello Svenska Filminstitutet. Questa copia nitrato, imbibita e virata in diversi colori, è servita da base per il restauro digitale in 4K realizzato dal DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e presentato per la prima volta alle Giornate 2021. Nella versione restaurata, le didascalie svedesi della copia di partenza sono state sostituite da didascalie in tedesco, ricostruite in base alla documentazione della censura tedesca del 23 maggio 1921. Il lavoro tecnico è stato realizzato da ARRI Media presso i propri stabilimenti di Monaco e Berlino.

The restoration *A rare example of Richter's early, pre-1920 film work, before she became her own producer,* Leben um Leben *has survived more or less intact, in the form of a vintage Swedish release print preserved in remarkable condition in the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute. This nitrate print, tinted and toned in a variety of different colours, served as the basis for the 4K digital restoration carried out by the DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum that is premiering at this year's Giornate. For the restored version, the Swedish titles of the source element have been replaced by reconstructed German titles based on the text of the surviving German censorship card from 23 May 1921. Technical work was carried out by ARRI Media at its facilities in Munich and Berlin.*

ABERGLAUBE (Bijgeloof; **Superstizione)** [Superstition] (DE 1919)
REGIA/DIR: Georg Jacoby. SCEN: Georg Jacoby, Willi Wolff. PHOTOG: Friedrich Weinmann. CAST: Ellen Richter (*Militza [Melita], una zingara/a "gypsy"*), Johannes Müller (*un giovane sacerdote/a young priest*), Frida Richard (*la madre del sacerdote/the priest's mother*), Victor Janson (*Bajazzo*), Peggy Longard. PROD: Paul Davidson, Projektions-AG Union (PAGU), Berlin. DIST: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. V.C./CENSOR DATE: 10.1919; 28.06.1920 (riesame/*revision*). PREMIÈRE: 10.10.1919, Berlin (U.T. Friedrichstrasse). COPIA/COPY: 35mm, incomp., 973 m. (orig. 1535 m. [28.06.1920: 1497 m.], 4 rl.), 50' (17 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Proiezione gentilmente autorizzata dalla/*By permission of* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
Preservazione effettuata nel 2020 con il sostegno di/*Preserved in 2020 with support from* The Sunrise Foundation for Education and the Arts, La Jolla, California.

Agli esordi della sua carriera cinematografica Ellen Richter impersonò spesso donne di origine straniera e talvolta non europea. Con i suoi capelli corvini, gli occhi scuri e la carnagione pure abbastanza scura, era per aspetto alquanto diversa da molte altre famose dive tedesche degli anni Dieci e inzio anni Venti, come Henny Porten, Ossi Oswalda, Mia May. L'attrice cui assomiglia di più è forse Pola Negri, che come lei raggiunse la fama verso la fine della prima guerra mondiale. Entrambe erano considerate "provocanti" e spesso destinate a incarnare tipi "esotici" (ossia "erotici"), come, nel caso la Richter, la figlia di un ciabattino arabo, la danzatrice in un tempio indiano o una geisha giapponese. Oggi questi film in larga parte non esistono più o sono inaccessibili, ma è lecito presumere che essi abbondassero di stereotipi visivi e narrativi. Questo vale anche per i ruoli di genere, oltre che per la rappresentazione della "razza" e dell' "alterità". Come prima di lei aveva fatto Pola Negri in *Carmen* di Ernst Lubitsch (1918), e prima ancora Asta Nielsen, la Richter interpretò anche "zingare" (donne Sinti e Rom pesantemente stereotipate). Mentre *Carmen* indulgeva nell'immagine del potere sessuale, ribelle, inassimilabile e in ultima analisi distruttivo della "zingara", *Aberglaube* punta chiaramente in una direzione diversa: concentrandosi sui pregiudizi contro la minoranza Sinti, delinea un quadro di odio e paura che sfocia direttamente nella persecuzione e nell'assassinio.
La vicenda inizia in un circo. Un visitatore, che si è invaghito della danzatrice "zingara" Militza, viene pugnalato da un clown geloso,

In her early film career Ellen Richter was often cast as women of foreign and sometimes non-European origin. With her jet-black hair, dark eyes, and relatively dark complexion, Richter's appearance differed significantly from that of many other top female stars of German cinema in the 1910s and early 1920s like Henny Porten, Ossi Oswalda, and Mia May. The actress to whom Ellen Richter perhaps bears the closest resemblance is Pola Negri, who like Richter rose to fame towards the end of World War I. Both were considered "racy" and frequently cast as "exotic" (read "erotic") types. In Richter's case these included the daughter of an Arab cobbler, an Indian temple dancer, and a Japanese geisha. While the majority of these films today are non-existent or inaccessible, it seems reasonable to assume that they were filled with visual and narrative stereotypes. This applies equally to gender roles, as it does to the representation of "race" and "otherness". Just as Pola Negri had done before her in Ernst Lubitsch's Carmen *(*Gypsy Blood*, 1918), and Asta Nielsen before that, Richter also played "gypsies" (heavily clichéd representations of Sinti and Roma women). While* Carmen *indulged in the image of the sexual, rebellious, unassimilable, and ultimately destructive power of the "gypsy" woman,* Aberglaube *is clearly aimed in a different direction. The film focuses on the prejudice against the Sinti minority, painting a picture of fear and hatred that leads directly to persecution and murder.*

Aberglaube, 1919. Ellen Richter. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Bajazzo (interpretato da Victor Janson, il "re delle ostriche" in *Die Austernprinzessin* di Lubitsch). Militza fugge in campagna, nel villaggio di Marienhagen, accolta in casa del sacerdote cattolico del luogo (a giudicare dal paesaggio e dall'architettura, il film sembra girato in qualche località della Germania settentrionale, che è in gran parte protestante). Anche il sacerdote si innamora di Militza, ma poco dopo muore, colpito da un fulmine mentre una sera celebra la messa. La madre di lui (Frida Richard, una presenza costante nelle parti di rincalzo dei film di Ellen Richter) ne dà la colpa a Militza e la fa cacciare dal villaggio. La fanciulla si incammina verso la città e strada facendo si unisce a una compagnia teatrale. Il capocomico, deluso dallo scarso

The story begins in a circus. A visitor who has just fallen for the "gypsy" dancer Militza is stabbed by a jealous clown, Bajazzo (played by Victor Janson, the "Oyster King" in Lubitsch's Die Austernprinzessin*). Militza escapes to the country village of Marienhagen, finding shelter in the house of a local Catholic priest. (Judging by the landscape and architecture, the film appears to have been shot somewhere in the mostly Protestant regions of Northern Germany.) The priest also falls for Militza. When he is subsequently struck dead by a bolt of lightning one evening during Mass, his mother (Frida Richard, a regular supporting player in Richter's films) blames Militza and has her cast out of the village. On her way to*

Aberglaube, 1919. Ellen Richter, Victor Janson. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

talento artistico della sua troupe, implora Militza di partire con lui. Ella però rifiuta, avendo l'uomo una moglie e due figlie piccole che vivono in povertà, e fugge da sola. Si imbarca su una nave, dove con sua grande sorpresa incontra nuovamente il capocomico. La nave affonda, trascinando con sé negli abissi l'uomo che era rimasto stregato dalla "zingara". Militza sopravvive al naufragio insieme a pochi altri ed è tratta in salvo da un nobiluomo che la porta con sé nella propria residenza di campagna. Qui ella può riprendersi da tanti traumatici eventi, ritrovando insieme al nobiluomo la pace e un amore sincero. La nuova casa di Militza si trova però assai vicina a Marienhagen.

the city, Militza joins a theatrical troupe. The leader of the troupe is disappointed with the general lack of artistic talent and begs Militza to leave with him. However, since he has a wife and two small children living in poverty, Militza refuses, and instead flees on her own. Onboard a ship, she is surprised to encounter the leader of the troupe again. The ship sinks, taking the man who was so captivated by the "gypsy" with it. Militza, among the few survivors, is rescued by a nobleman who takes her to his country estate. Here she is able to recover from the traumatic events, finding peace and true love with the nobleman. As it turns out, however, her new home is

Aberglaube, 1919. Ellen Richter, ? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Quando la madre del sacerdote defunto apprende che la fanciulla vive ora nella tenuta, fomenta tra gli abitanti del villaggio paura, rabbia e superstizione, giungendo ad accusare Militza di essere una strega e una vampira da annientare ad ogni costo. Alla fine i contadini, aizzati, si trasformano in un'orda inferocita, scatenano una sommossa e Militza viene lapidata.

Benché dalla copia superstite manchi ben più di un terzo della lunghezza originaria, seguire la trama è abbastanza facile. L'elemento che rende *Aberglaube* così affascinante e coinvolgente nel contesto della filmografia richteriana è la sua dimensione sociale. Nel ruolo della "zingara", la Richter è una donna marcata come "diversa" (soprattutto

located very close to Marienhagen. When the dead priest's vengeful mother learns that Militza is now living on the estate, she kindles fear, anger, and superstition among the villagers. She even goes as far to accuse Militza of being a witch and a vampire who must be destroyed. In the end, the peasants, whipped up into an angry mob, start a riot, and Militza is stoned to death.

Despite the fact that the surviving print is missing well over a third of the original length, the story is easy enough to follow. What makes Aberglaube *so intriguing in the context of Richter's* œuvre *is its social dimension. In the role of the "gypsy", Richter appears as a woman who is marked as "different" (mainly by wearing*

attraverso i grandi orecchini che indossa) e questo basta a far perdere la testa a tutti gli uomini che le stanno attorno. Senza alcuna colpa, Militza diventa il capro espiatorio di ogni problema e di ogni sventura. Si possono tracciare paralleli tra l'odio, l'espulsione e il linciaggio della "zingara" descritti in questo film e l'enorme crescendo di aggressioni antisemitiche che, subito dopo la fine della prima guerra mondiale, si registrarono contro la comunità ebraica in Germania. La folla che invade rabbiosa la strada del villaggio, preparando la parossistica conclusione del film, sta in effetti inscenando un proprio pogrom, con conseguenze mortali. Forse, quindi, non è una coincidenza che nel periodo in cui fu realizzato *Aberglaube*, vari cineasti di origine ebraica – tra cui Ellen Richter e Willi Wolff, che collaborò alla sceneggiatura – abbiano utilizzato i film di finzione per sensibilizzare il pubblico sul dramma, storico e contemporaneo, delle persecuzioni e dei massacri perpetrati contro gli ebrei dell'Europa orientale. *Aberglaube* non raggiunge forse la raffinatezza artistica del Dreyer del 1922 *Die Gezeichneten* (Gli stigmatizzati), una storia d'amore che si dipana sullo sfondo dei pogrom della Russia zarista. Nondimeno, le somiglianze tra i due film sono straordinarie. – Philipp Stiasny

Preservazione Fino a poco tempo fa si riteneva che *Aberglaube* fosse uno dei tanti film perduti di Ellen Richter; poi nel gennaio 2020 una copia di circolazione olandese d'epoca, incompleta, è stata individuata nella collezione di nitrati dell'Eye Filmmuseum di Amsterdam. Successivamente un negativo di preservazione in bianco e nero e una copia in Desmetcolor sono stati prodotti tramite duplicazione fotochimica presso la Haghefilm Digitaal, con finanziamenti generosamente concessi dalla Sunrise Foundation for Education and the Arts. Inoltre il duplicato negativo è stato scansionato a cura dell'Eye Filmmuseum, in modo da ottenere una versione digitale ad alta risoluzione per agevolare la circolazione del film al di fuori delle sale in grado di proiettare copie a 35mm.

large earrings), and by this virtue alone seems to drive all the men around her wild. Through no fault of her own, Militza becomes a scapegoat for all manner of problems and mishaps.
One can draw parallels between the hatred, expulsion, and extermination of the "gypsy" depicted in the film with the enormous rise of anti-Semitic aggression against the Jewish community in Germany in the immediate aftermath of World War I. Indeed, the violent mob that swarms in the village street leading to the film's climactic ending is staging its own pogrom of sorts, with lethal consequences. Perhaps, then, it is no coincidence that at the time Aberglaube *was produced, a number of Jewish filmmakers – among them Ellen Richter and Willi Wolff, who contributed to the script – used fiction films to raise awareness of the historical and contemporary plight of Eastern European Jews who had been persecuted and massacred in pogroms.* Aberglaube *may lack the artistic refinement of Carl Theodor Dreyer's* Die Gezeichneten *(1922), a love story set against the backdrop of the pogroms in Czarist Russia. Nevertheless, the similarities between the two films are striking. – Philipp Stiasny*

The Preservation Aberglaube *was believed to be among the many Ellen Richter films that are lost until only recently, when an incomplete vintage Dutch release print was identified in the nitrate collection of the Eye Filmmuseum in Amsterdam in January 2020. A black & white preservation negative and a Desmetcolor print were subsequently produced via photochemical duplication techniques at Haghefilm Digitaal, with funding generously provided by the Sunrise Foundation for Education and the Arts. In addition, the duplicate negative was scanned at Eye's Collection Centre, allowing the archive to produce a high-resolution digital version to facilitate access to the film beyond those venues capable of projecting 35mm prints.*

[BITS AND PIECES NR. 378] (DE, c.1920)
CAST: Else Berna, Molly Wessely, Ellen Richter, Irmgard Bern, Ilse Eilers, Mary Zimmermann. COPIA/COPY: DCP, 1'38"; did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Il solo materiale non-fiction di Ellen Richter a noi noto è contenuto in questo frammento non identificato, appartenente ai cinegiornali *Messter-Woche* prodotti tra il 1914 e il 1922 dal pioniere del cinema tedesco Oskar Messter. La Richter figura nella schiera di eleganti attrici (oggi tutte dimenticate o quasi) che a turno posano dinanzi alla cinepresa. A giudicare dal soggetto e dalla grafica delle didascalie, il frammento proviene probabilmente dal filmato *Bühnenkünstler im Dienste der Mode* (Interpreti teatrali al servizio della moda), apparso nel notiziario n. 31 dell'agosto 1920.
(Sotto il titolo *Bits and Pieces* [Pezzi e pezzettini] sono riuniti i numerosi frammenti non identificati preservati negli anni '90 dall'archivio olandese.) – Oliver Hanley

The only known surviving non-fiction footage of Ellen Richter is contained in this unidentified fragment from the Messter-Woche *newsreel series, which was produced by German film pioneer Oskar Messter between 1914 and 1922. Richter is among the line-up of elegantly dressed actresses (all largely forgotten today) who take turns posing for the camera. Judging from the subject matter and title design, the footage probably originates from the item* Bühnenkünstler im Dienste der Mode *(Stage Performers at the Service of Fashion), featured in newsreel issue Number 31 from August 1920.*
It was preserved in the 1990s by the Amsterdam archive as part of a series of unidentified fragments under the assigned collective title Bits and Pieces. *– Oliver Hanley*

LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS (Lola Montez, la danzatrice del re) [Lola Montez, the King's Dancer] (DE 1922)

REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Willi Wolff, Paul Merzbach. PHOTOG: Arpad Viragh. SCG/DES: Prof. Stefan Lhotka. CONS. ARTISTICO/ARTISTIC ADVISOR: Paul Merzbach. PROD. MGR: Max Paetz. COSTRUZIONE SET/CONSTRUCTION: Albert Alscher. COST: Carl Töpfer, Berlin; Peter A. Becker Nachf., Berlin; A. Dieringer, München. CAST: Ellen Richter (*Lola Montez*), Hugo Döblin *(correggitore di/Corregidor of Barcelona*), Mizzi Schütz (*Donna Juana, sua nipote/his niece*), Arthur Bergen (*Madras, zingara/a "gypsy"*), Frida Richard (*zingara/a "gypsy" woman*), Hermann Picha (*capocuoco/the head cook*), Heinrich George (*Don Miguel, Infante di Spagna/of Spain*), Georg Alexander (*Ludwig von Hirschberg, uno studente/a student*), Maria Forescu (*padrona di casa/landlady, Verona*), Robert Scholz (*Louis Napoléon*), Gustav Potz (*Louis Philippe, re di Francia/King of France*), Leonhard Haskel (*Pillet, direttore dell'/director of the Opéra de Paris*), Julius Falkenstein (*Dujarrier, giornalista/a journalist*), Max Gülstorff (*Beauvallon, giornalista/a journalist*), Emil Rameau (*Baron Rothschild*), Fritz Beckmann (*Cerf, banchiere/a banker*), Arnold Korff (*Ludwig I, re di Baviera/King of Bavaria*), Julia Serda (*Regina/Queen Therese*), Fritz Kampers (*Tenente/Lieutenant Nussbaum, Adjutant*), Albert Patry (*ministro/Minister von Abel*), Friedrich Kühne (consigliere di stato/*State Councillor von Berks*), Georg Baselt (*Von Pechmann, il capo della polizia di Monaco/chief of the Munich police*), Hans Junkermann (*direttore del teatro reale/ director of the royal theatre*), Toni Tetzlaff (*prima ballerina*), Ernst Pittschau (*Peisner, uno studente/a student*), Hans Heinrich von Twardowski (*Friedemann, uno studente/a student*), Wilhelm Diegelmann (*Havard, titolare dell'albergo "Al Cervo d'Oro"/manager of the hotel "The Golden Stag"*), Herbert Paulmüller (*Meyerhöfer, cioccolataio/chocolatier*), Carl Geppert (*sentinella bavarese/ Bavarian sentry [Nymphenburg palace gardens]*), Fritz Schulz (*giovane veneziano/a young Venetian*), Rudolf Meinhard-Jünger, Fritz Beckmann, Alfred Walters, Kurt von Wolowski, Martha Hoffmann, Fritz Richard, Rudolf del Zopp. PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. DIST: Universum Film AG (Ufa), Berlin. RIPRESE/FILMED: 1922 (*studio:* Jofa-Atelier, Berlin-Johannisthal; *locs:* España, Venezia, Verona, Paris, Bayern). V.C./CENSOR DATE: 15.12.1922. PREMIÈRE: 28.12.1922, Berlin (U.T. Kurfürstendamm). COPIA/COPY: DCP, 113' (orig. 3096 m., 136', 20 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Digitalizzazione e restauro effettuati nel 2019-20 con il sostegno della Delegazione del governo federale per la cultura e i media, BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien; dei Länder tedeschi e dell'Agenzia tedesca per la promozione cinematografica, FFA - Filmförderungsanstalt. / *Restored: 2019-20. Digitization and restoration funded by BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Federal Government Commissioner for Culture and the Media), the German federal states (Länder), and the FFA - Filmförderungsanstalt (Federal Film Board), within the framework of Förderprogramm Filmerbe.*

Fra le dozzine di film da lei realizzati, Ellen Richter avrebbe in seguito individuato in *Lola Montez* l'interpretazione che più amava. Per molti aspetti questo film si può davvero considerare una sintesi del suo lavoro. Liberamente ispirato alle vicende della scandalosa danzatrice irlandese Eliza Rosanna Gilbert, che negli anni Quaranta e Cinquanta del diciannovesimo secolo fece parlare di sé in tutte le capitali europee e divenne l'amante del re di Baviera Luigi I, *Lola Montez* contiene tutti gli elementi tipici di un film di Ellen Richter: una trama drammatica imperniata su una bellissima, desiderabile e un po' "esotica" outsider, costumi sfarzosi e un vasto assortimento di pittoresche riprese in esterni. Come in molti altri suoi film, Richter ha qui un'occasione ideale per sfoggiare la propria predilezione per i travestimenti e per un ironico humour. Con scarsa fedeltà ai fatti storici, Lola ci viene presentata come una giovane "zingara" spagnola, che si trova involontariamente coinvolta in un tentativo di assassinare l'Infante di Spagna (una breve ma splendida apparizione di Heinrich George). Deve pertanto fuggire dal paese e in un primo tempo approda in Italia, dove apprende a comportarsi da signora. Poi è a Parigi, dove danza nel prestigioso teatro dell'Opera, facendo sensazione nel mondo intero. Viene quindi segretamente coinvolta in un complotto rivoluzionario ordito da Luigi Napoleone, il futuro imperatore di Francia. Il piano

From the dozens of films she made, Ellen Richter later singled out Lola Montez, die Tänzerin des Königs *as her most cherished accomplishment. Indeed, the film can be seen to epitomize her work in many respects. Loosely based on the story of the infamous Irish dancer Eliza Rosanna Gilbert, who in the 1840s and 1850s became the talk of Europe's capitals and the mistress of Bavarian King Ludwig I,* Lola Montez *contains all the typical ingredients of an Ellen Richter film: a dramatic story centred on a beautiful, desirable, and somewhat "exotic" outsider, lavish costumes, and a wide variety of picturesque locations. As in many of her other films, Richter here has an ideal opportunity to display her love for disguises and tongue-in-cheek humour. Deviating from the historical facts, Lola is introduced as a young Spanish "Gypsy" who becomes involuntarily embroiled in an attempt to poison the* Infante *of Spain (a short but splendid cameo by Heinrich George). As a result, she has to flee the country, arriving first in Italy, where she is taught how to act like a lady. Later, in Paris, she is invited to dance at the city's prestigious opera house, becoming a worldwide sensation. She then becomes secretly involved in a revolutionary plot by Louis Napoléon, the future emperor of France. When the plot fails, Lola is once again forced to flee, this time to Munich, where she captures*

Lola Montez, die Tänzerin des Königs, 1922. Frida Richard, Ellen Richter, Arthur Bergen. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

fallisce e lei è costretta a fuggire di nuovo, questa volta a Monaco, dove suscita l'attenzione di Luigi I. La relazione che sboccia tra i due alimenta però sentimenti d'odio tra il popolo e nella classe dirigente. Alla fine a Lola non resta altra scelta se non un'ennesima fuga ed ella svanisce nella nebbia notturna.

A differenza di molti altri film con Ellen Richter, *Lola Montez* non solo ebbe un lusinghiero successo al botteghino, ma fu accolto favorevolmente anche dai critici più esigenti, spesso portati a stroncare il particolare tipo di intrattenimento da lei proposto. Ad esempio, il *Film-Kurier* (29.12.1922) così scriveva all'indomani della prima: "Nel

the attention of Ludwig I. Their ensuing affair arouses a great deal of hatred among the people and the establishment, however. In the end, Lola has no choice but to leave again, and vanishes into the night mist.

In contrast to many of Ellen Richter's other films, Lola Montez *not only proved popular at the box office but was also positively received by the more ambitious critics, who often tended to write off her particular brand of entertainment. For example,* Film-Kurier *(29.12.1922) noted on the day after the premiere: "As Lola Montez, Ellen Richter was permitted to display her skills to the*

Lola Montez, die Tänzerin des Königs, 1922. Hugo Döblin, Ellen Richter, Georg Baselt. (Deutsche Kinemathek)

ruolo di Lola Montez, Ellen Richter ha potuto manifestare al meglio le sue qualità: magnifica, sensuale, seducente, bellissima, felina, demoniaca, ma anche capace di esprimere un senso di serenità." Pure Fritz Olimsky sulla *Berliner Börsen-Zeitung* (31.12.1922) fu prodigo di elogi: "Una donna bella e provocante al centro di tutto. Un umorismo amabile e lievemente caustico nella trama e nelle didascalie … E ancora, meravigliose immagini di squisita qualità fotografica, che ci mostrano i più bei paesi d'Europa, dalla Spagna all'Italia, da Parigi a Monaco. Quindi 'cinema' nel vero senso della parola … Nel ruolo della protagonista Ellen Richter ci incanta con il suo fascino, una bella

full: grand, amorous, seductive, beautiful, catlike, demonic, but also calmer effects emanated from her." Fritz Olimsky, writing in Berliner Börsen-Zeitung *(31.12.1922), was also full of praise: "A woman as beautiful as she is racy, at the centre of it all. Amiable, slightly trenchant humour in the plot and intertitles. (...) In addition, charming images of quite exquisite photographic quality from the most beautiful countries of Europe, from Spain, Italy, Paris, Munich. Ergo: 'film' in the best sense of the word. (...) In the title role, Ellen Richter delights with her charm, a beautiful woman who can do a lot more than just look beautiful. (...) The excellent, immensely*

Lola Montez, die Tänzerin des Königs, 1922. Ellen Richter, Max Gülstorff. (Deutsche Kinemathek)

donna che sa fare ben più che esibire la propria bellezza … La regia, eccellente e autenticamente cinematografica, è opera del sig. Richter, ossia il dott. Willi Wolff."

Nel contesto della filmografia di Ellen Richter, *Lola Montez* si colloca tra la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra. Nei due anni che precedettero l'uscita del film, l'attrice aveva interpretato un vero e proprio "Chi è" delle donne celebri della storia europea: da Maria Tudor, regina d'Inghilterra, e Marion Delorme, la famosa cortigiana francese dell'epoca di Luigi XIII, all'imperatrice di Russia Caterina la grande e Catherine Lefèbvre (nata Hübscher), più nota come "Madame

film-like direction was provided by Mr. Ellen Richter, alias Dr. Willi Wolff."

In the context of Richter's œuvre, Lola Montez *is situated between the end of one era and the beginning of another. In the two years preceding the release of* Lola Montez, *Richter had portrayed a veritable "who's who" of famous women from European history, from Mary Tudor, Queen of England, and Marion Delorme, the famous French courtesan active during the reign of Louis XIII, to the Russian Empress Catherine the Great and Catherine Lefèbvre (*née *Hübscher), better known as "Madame Sans-Gêne", who became*

Sans-Gêne", che divenne duchessa durante l'impero napoleonico. Questi film basati su figure storiche, l'ultimo dei quali è proprio *Lola Montez*, fanno parte di una più generale tendenza del cinema tedesco dell'epoca fiorita con i film di Ernst Lubitsch del 1919, *Madame Dubarry* (uscito in Italia con lo stesso titolo), e del 1920, *Anna Boleyn* (Anna Bolena). Allo stesso tempo la struttura a episodi di *Lola Montez* rispecchia quella dei film di viaggio e d'avventura, articolati in più parti, che contrassegnarono l'attività della Richter tra il 1921 e il 1925. Come in altri suoi film – ad esempio *Die Frau mit den Millionen* (*La signora dei milioni*, 1922-23) e *Der Flug um den Erdball* (Un volo intorno al mondo, 1924-25), la trama salta da un paese all'altro, offrendo così ampie opportunità di riprese in esterni. Viaggiare e fare film si fondono diventando per Ellen Richter e Willi Wolff qualcosa di più di un nuovo stile: diventano un nuovo modo di vivere. – Philipp Stiasny

Il restauro *Lola Montez, die Tänzerin des Königs* viene presentato in un nuovo restauro digitale in 4K effettuato dal DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Questa prima pordenonese ha luogo 25 anni dopo la presentazione di un primo tentativo di restauro al Cinema Ritrovato di Bologna nel luglio del 1996. Il precedente restauro, promosso dalla Cinémathèque Royale de Belgique, si era sostanzialmente limitato a preservare la versione svizzera, pesantemente tagliata e rimontata, di cui una copia d'epoca era sopravvissuta nelle collezioni della Cinémathèque suisse. La disponibilità di fonti

Lola Montez, die Tänzerin des Königs, 1922. Ellen Richter. (Cinémathèque suisse)

a Duchess under Napoleon Bonaparte. These films based on historical celebrities, of which Lola Montez *was the last, were, by and large, part of a trend in German cinema at the time that flourished with Ernst Lubitsch's* Madame Dubarry *(Passion, 1919) and* Anna Boleyn *(Deception, 1920). At the same time, the episodic nature of* Lola Montez *mirrors the structure of the multi-part travel-and-adventure films which mark Richter's work between 1921 and 1925. As in her films like* Die Frau mit den Millionen *(The Woman Worth Millions, 1922/23) and* Der Flug um den Erdball *(The Flight Around the World, 1924/25), the story jumps from one country to another, thereby creating ample opportunity for location shooting. Thus, the acts of travelling and making films merged into one, becoming more than just a new style for Ellen Richter and Willi Wolff. It became a new way of life. – Philipp Stiasny*

The restoration Lola Montez, die Tänzerin des Königs *is presented in a new 4K digital restoration by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Its premiere at the Giornate takes place 25 years after a first restoration attempt was shown at Bologna's Cinema Ritrovato festival in July 1996. The previous restoration, spearheaded by the Cinémathèque Royale de Belgique, essentially preserved the heavily truncated and re-edited Swiss version, a vintage print of which had survived in the collections of the Cinémathèque suisse. The availability of additional sources as well as the possibilities*

supplementari, unita alle possibilità offerte dalla tecnologia digitale, ha ora reso possibile ricostruire in maniera approssimativa la versione tedesca originale. La suddetta copia svizzera ha costituito la fonte principale del nuovo restauro, integrata da sequenze supplementari tratte da una copia di circolazione olandese, incompleta, conservata dall'Eye Filmmuseum. La scheda della censura tedesca e una sintesi d'epoca della trama sono state utili per riordinare le sequenze, malgrado le gravi perdite e le discrepanze nel montaggio delle due copie. Le didascalie, di cui non ci è pervenuta la versione originale, sono state ricreate prendendo a riferimento la scheda della censura e le didascalie di un film della Richter del 1921, *Die Abenteuerin von Monte Carlo* (*L'avventuriera di Monte Carlo)*. Il lavoro tecnico è stato svolto dalla Haghefilm Digitaal.

afforded by digital technology have now made an approximate reconstruction of the original German release version possible. The same Swiss print served as the main source element in the new restoration, with additional footage drawn from an incomplete Dutch release print held at Eye Filmmuseum. The German censorship card and a vintage plot summary helped in re-ordering the footage, despite heavy losses and discrepancies in the editing of the two prints. The titles, which don't survive in their original design, were re-created using the censorship card and the titles in a surviving print of Richter's previous film, Die Abenteuerin von Monte Carlo *(The Adventuress from Monte Carlo, 1921), as references. Technical work was carried out by Haghefilm Digitaal.*

DIE FRAU MIT DEN MILLIONEN (Smaragda Naburèn; **La signora dei milioni)** [The Woman Worth Millions] (DE 1923) 3 parti/*parts*: **1. Der Schuss in der Pariser Oper (Il furto dei dieci milioni**) [The Shot in the Paris Opera House]; **2. Der Prinz ohne Land** (**Il principe senza dominio**) [The Prince Without a Country]; **3. Konstantinopel – Paris** [Costantinopoli – Parigi / Constantinople – Paris]

REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Willi Wolff, Paul Merzbach. PHOTOG: Arpad Viragh. SCG/DES: Hans Dreier. CONS. ARTISTICO/ARTISTIC ADVISOR: Paul Merzbach. CAST: Ellen Richter (*Smaragda Naburian*), Georg Alexander (*Anatole Pigeard*), Hugo Flink (*principe/Prince Selim*), Eduard von Winterstein (*Mahmud Nedim Pascha*), Karl Huszár-Puffy (*Leonidas Kleptomanides*), Anton Pointner (*Stuart Hardington*), Adolf Klein (*principe/Prince Naburian*), Arthur Bergen (*Abdul Kerim, l'aiutante/an aide*), Leonhard Haskel (*il sultano di/Sultan of Dagestan*), Muhsin Ertuğrul (*tenente/Lieutenant Erdöffy*), Hermann Picha (*ospodaro di/Hospodar of Valona*), Georg Baselt (*ospodaro di/Hospodar of Antivari*), Henry Bender, Karl Geppert, Karl Harbacher, Max Kronert, Max Laurence, Frida Richard. PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. DIST: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. RIPRESE/FILMED: c. 04-08.1922 (*studio:* ?; *locs.:* Verona, Venezia, Trieste, Portorož, Piran, Bari, Brindisi, Corfu, Kórinthos, Atene/*Athens*, Stretto dei Dardanelli/*Dardanelles*, Istanbul, Bosforo/*Bosporus*, Mar Nero/*Black Sea*, Varna, Sofia, Beograd, Lago di Garda/*Lake Garda*, Budapest, Berlin). V.C./CENSOR DATE: 14.02.1923 (pt. 1); 28.02.1923 (pt. 2); 14.03.1923 (pt. 3); 11.07.1923 (riesame/*revision*: pt. 1, 1860 m.; pt. 2, 1743 m., pt. 3, 1631 m.). PREMIÈRE: 08.03.1923 (pt. 1, 1866 m.); 23.03.1923 (pt. 2, 1765 m.), 06.04.1923 (pt. 3, 1631 m.), Berlin (U.T. Kurfürstendamm). COPIA/COPY: 35mm, 4851 m., 19 rl. (orig. 5262 m. [3 pt., 03.1923]), 209' [pt. 1, 79'; pt. 2, 67'; pt. 3, 63'] (20 fps); did./*titles*: RUS. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Die Frau mit den Millionen è il secondo dei quattro "Reise- und Abenteuerfilme" (film di viaggio e d'avventura) in più parti prodotti e interpretati da Ellen Richter tra il 1921 e il 1925. Il mix di narrativa popolare e di generi non fiction (azione-avventura e travelogue) che caratterizzava questi film eclettici, girati per lo più in esterni nel corso di lunghe spedizioni intorno al mondo, si dimostrò una formula vincente al botteghino, sia in campo nazionale che internazionale, identificandosi col nome della Richter anche dopo la fine della sua carriera cinematografica.

Qui l'attrice interpreta il ruolo di una principessa armena il cui padre è tenuto prigioniero da un pascià dispotico e corrotto. A causa di un diverbio avvenuto durante un ballo di Capodanno all'Opera di Parigi, la principessa viene ingiustamente accusata di aver cercato di uccidere il pascià. Con l'aiuto di un diplomatico inglese ella riesce a fuggire da Parigi, ma il pascià e i suoi scagnozzi si mettono immediatamente sulle sue tracce. Inizia in tal modo un lungo e movimentato inseguimento che ci porta sino ai limiti del Bosforo (e ritorno).

Die Frau mit den Millionen *is the second of four multi-part "Reise- und Abenteuerfilme" (travel-and-adventure films) that Ellen Richter produced and starred in between 1921 and 1925. Shot largely on location during extended round-the-world expeditions, the films' genre-bending blend of popular fiction and non-fiction genres (action-adventure and travelogue) proved a winning formula at domestic and international box offices at the time, and became synonymous with Richter's name even after her film career had ended.*

Here Richter plays an Armenian princess whose father is being held prisoner by a despotic and corrupt pasha. A confrontation at the New Year's Eve Ball at the Paris Opera leads to the princess being wrongly suspected of attempted assassination against the pasha. With the help of an English diplomat, she manages to flee Paris, but the pasha and his henchmen are hot on her heels. This marks the start of an extended, action-driven cat-and-mouse game that stretches to the outer regions of the Bosporus – and back again.

Poster di/*by* Julius Kupfer-Sachs, riprodotto/*reproduced* in *Leitfaden für Film-Reklame* (1924).

Die Frau mit den Millionen, 1923. Poster russo stampato da/*Russian poster printed by* A.F. Postnov. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Die Frau mit den Millionen, 1923. Anton Pointner, Eduard von Winterstein, Ellen Richter, Leonhard Haskel. (Deutsche Kinemathek)

Il film offre alla Richter ampie opportunità di dar prova del suo talento, fra l'altro impersonando in abiti maschili l'ex principe ereditario del Daghestan, personaggio eponimo della seconda parte. Notevole è il contributo dato al film da una serie di volti familiari nelle pellicole della Richter: tra questi, nel ruolo del pascià, Eduard von Winterstein, abbonato alle parti di cattivo. Georg Alexander, frequente coprotagonista della Richter lungo tutto l'arco degli anni Venti, a partire da *Lola Montez, die Tänzerin des Königs*, realizzato l'anno prima, appare qui nei panni dell'infido e doppiogiochista aiutante francese del pascià. Il

The film gives Richter ample opportunity to display her talents, among them a cross-dressing stint posing as the former crown prince of Dagestan, the titular character of the second part. Solid support is provided by a number of familiar faces from Richter's films, including regular villain Eduard von Winterstein as the pasha. Georg Alexander, a frequent co-star of Richter's throughout the 1920s, starting with the previous year's Lola Montez, die Tänzerin des Königs, *appears here as the pasha's double-crossing French aide. Roly-poly Hungarian actor Karoly/*

paffuto attore ungherese Karoly/Karl Huszár-Puffy, cui per qualche tempo arrise il successo negli Stati Uniti, fu uno dei pilastri dei film di viaggio e d'avventura interpretati dalla Richter negli anni Venti, in cui introduceva una nota comica. Ellen Richter e Willi Wolff fecero nuovamente ricorso ai talenti di Puffy quando rispolverarono la loro formula vincente, in un'effimera ripresa, nel debutto "parlato" di lei del 1931, *Die Abenteurerin von Tunis*, rifacimento appena camuffato della sua prima incursione nel genere, *Die Abenteurerin von Monte Carlo* (*L'avventuriera di Monte Carlo)* del 1921.

Benché nel film non vi siano riferimenti espliciti, gli eventi e i personaggi descritti in *Die Frau mit den Millionen* si collocano chiaramente nel contesto del genocidio armeno del 1915 e delle sue conseguenze. Al momento dell'uscita del film nel marzo del 1923 questa tragedia era ancora ben viva nella mente degli spettatori, non da ultimo a causa dell'assassinio, commesso a Berlino nel 1921, di Mehmed Talaat, l'"architetto" del genocidio. Il responsabile, un rivoluzionario armeno che aveva perduto la famiglia nel genocidio, fu alla fine assolto nel processo altamente pubblicizzato che seguì. Nei suoi film Ellen Richter propone spesso figure di perdenti o paria che infine trionfano sui detentori del potere o sulle ingiustizie sociali (o su una combinazione dei due fattori). In tale prospettiva *Die Frau mit den Millionen* è coerente con gli altri suoi titoli, benché la dimensione politica sottesa sia in qualche modo unica.

In seguito alle lamentele di vari membri della comunità turca di Berlino, il ministero degli Interni prussiano chiese di togliere dalla circolazione *Die Frau mit den Millionen* pochi mesi dopo la prima. La presunta distorta descrizione del conflitto turco-armeno, e il ritratto poco lusinghiero di alcuni membri dell'ex dinastia regnante turca, furono citati come esempi della potenziale minaccia che il film rappresentava per le relazioni diplomatiche della Germania con la Turchia e la Grecia. L'Ufficio superiore della censura cinematografica (Film-Oberprüfstelle) non vietò esplicitamente il film, ma ordinò di eliminare dalle didascalie tutti i riferimenti a quei due paesi. Per esempio, il titolo integrativo della terza parte, "Konstantinopel - Paris", fu mutato in "Dagestan - Paris". E ancora, il nome del personaggio interpretato da Karl Huszár-Puffy, Leonides Kleptomanides, allusione non proprio sottile all'avidità e alla mancanza di scrupoli del personaggio, fu modificato in Manides. La copia della versione russa conservata al Gosfilmofond (l'unica sopravvissuta, a quanto si sa) mantiene la grafia originale.

Purtroppo, il materiale russo aveva palesemente visto giorni migliori quando l'archivio si accinse a duplicarla. Le immagini confuse e gravemente danneggiate non rendono certo giustizia alla fotografia di Arpad Viragh e la complessa sceneggiatura di Willi Wolff e Paul Merzbach soffre per le saltuarie lacune della copia superstite. Tuttavia, le scene salienti – tra cui una fuga da un treno in corsa che non ha nulla da invidiare alle prodezze dei contemporanei della Richter quali Douglas Fairbanks, Luciano Albertini o Harry Piel – riescono ancora a entusiasmare, e le riprese in esterni mantengono il loro fascino, al di là della sporcizia e dei graffi. – Oliver Hanley

Karl Huszár-Puffy, who for a time enjoyed some success in the U.S., was a mainstay of Richter's travel-and-adventure films of the 1920s, supplying the comic relief. Richter and Wolff would call on Puffy's talents again when they dusted off their winning formula and briefly revived the genre for Richter's "talkie" debut, Die Abenteurerin von Tunis *(The Adventuress from Tunis, 1931), a thinly disguised remake of her first foray into the genre,* Die Abenteurerin von Monte Carlo *(The Adventuress from Monte Carlo, 1921).*

Although no explicit references are made in the film, the events and characters depicted in Die Frau mit den Millionen *are clearly set against the backdrop of the Armenian Genocide of 1915 and its aftermath. The events were still fresh in spectators' minds when the film was first released in March 1923, not least due to the assassination of Mehmed Talaat, the "architect" of the Genocide, in Berlin in 1921. The perpetrator, an Armenian revolutionary who had lost his family in the Genocide, was ultimately acquitted in the ensuing highly publicized trial. In her films, Ellen Richter frequently portrays underdogs or pariahs who triumph over authority figures or social injustices (or a combination of both). From this perspective,* Die Frau mit den Millionen *is consistent with her other films, though the underlying political dimension is somewhat unique.*

Following complaints from members of the Turkish community in Berlin, the Prussian Ministry of the Interior petitioned to have Die Frau mit den Millionen *removed from circulation mere months after its premiere. Its allegedly biased depiction of the Turkish-Armenian conflict, as well as its unflattering portrayal of certain members of Turkish royalty, were cited as examples of how the film posed a potential threat to Germany's diplomatic relations with Turkey and Greece. While the Senior Film Censor's Office (Film-Oberprüfstelle) didn't ban the film outright, it ordered that all references to those countries be removed from the intertitles. Thus, for example, the supplementary title of the third film, "Konstantinopel – Paris", was changed to "Dagestan – Paris". Also, the name of Karl Huszár-Puffy's character, Leonides Kleptomanides, a not-so-subtle allusion to the character's greedy and unscrupulous nature, was changed to Manides. Gosfilmofond's print of the Russian release version (the only one known to survive) retains the original spelling.*

Unfortunately, the Russian source element had clearly seen better days by the time the archive came to duplicate it. The muddy, damage-ridden images do little justice to Arpad Viragh's photography, and Willi Wolff and Paul Merzbach's complex storyline is hampered by the occasional loss of footage in the surviving print. Nonetheless, the set pieces – including an escape from a speeding train that holds up alongside anything by Richter's male contemporaries such as Douglas Fairbanks, Luciano Albertini, or Harry Piel – still manage to instil excitement, and the locations fascinate behind the dirt and scratches. – Oliver Hanley

DER FLUG UM DEN ERDBALL (**Le Raid en avion autour du monde**; **Un volo intorno al mondo**) [The Flight Around the World] (DE 1925)
2 parti/*parts*: **1. Von Paris bis Ceylon**; **2. Indien – Europa (1. De Paris à Ceylan; 2. Des Indes en Europe)**
REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Robert Liebmann, Willi Wolff. PHOTOG: Werner Brandes. SCG/DES: Hans Sohnle, Otto Erdmann. PROD. MGR: Max Paetz. CONS. AERONAUTICO/AVIATION CONSULTANT: Baron von Brieger. CAST: Ellen Richter (*Ellinor Rix*), Reinhold Schünzel (*William Rennard*), Bruno Kastner (*Robert Rix, il fratello di Ellinor/Ellinor's brother*), Anton Pointner (*Henry Turner*), Hans Brausewetter (*Paul Piquet*), Max Landa (*Pakrenos*), Claire Lotto, Paul Biensfeldt, Henry Bender, Hermann Picha, Fritz Draeger. PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. RIPRESE/FILMED: c. 07.1924-01.1925 (*studio:* EFA-Atelier am Zoo Berlin, *locs.*: Paris, Genova, Cairo, Bombay, Calcutta, Sumatra, Singapore, China, Japan, San Francisco, New York, London, Berlin). V.C./CENSOR DATE: 27.02.1925 (pt. 1); 27.02.1925 (pt. 2). PREMIÈRE: 06.03.1925 (pt. 1), 20.03.1925 (pt. 2), Berlin (U.T. Kurfürstendamm, U.T. Turmstraße). COPIA/COPY: DCP, 142' [pt. 1, 78', pt. 2, 64'] (da/*from* 35mm, 3720 m. [orig. l., pt. 1, 2649 m., 5 rl.; pt. 2, 2646 m., 5 rl.], 24 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Fino alla metà degli anni Venti la produzione di serial e lungometraggi in più parti rappresentò una tendenza internazionale, spesso collegata al fiorente genere dei "Reise- und Abenteuerfilme" (film di viaggio e d'avventura), di cui *Der Mann ohne Namen* (*L'uomo senza nome*), epopea in 6 parti del 1921 firmata da Georg Jacoby, costituì il modello. Tra il 1921 e il 1925 Ellen Richter fu tra i principali esponenti tedeschi del fenomeno. Il film in due parti *Der Flug um den Erdball* (*Un volo intorno al mondo*), uscito quando la Richter era all'apice della popolarità, è la sua ultima prova nel genere.
L'intero presupposto del film è sintetizzato nel titolo: desiderosa di dimostrare la superiorità degli aeroplani prodotti dalla sua fabbrica, Ellinor Rix intraprende un pubblicizzato giro intorno al mondo in 12 giorni, che la porta da Parigi all'Egitto, a Ceylon, in India, a Singapore, in Cina e Giappone, a San Francisco e a New York. Ellinor e i suoi due accompagnatori (interpretati da Anton Pointner, che fece spesso coppia con lei, e Hans Brausewetter, che qui fornisce l'obbligatoria nota comica) riescono più volte a scampare miracolosamente a morte certa e a essere sempre, nonostante i suoi insidiosi tentativi di sabotaggio, un passo avanti rispetto al rivale (interpretato da Reinhold Schünzel).
I critici sottolinearono il fascino del film sul pubblico, la bellezza degli esterni, il ritmo e la combinazione di risate e brividi. A proposito della prima parte il critico del *Film-Kurier* scrisse (7 marzo 1925): "Innanzitutto questo è il miglior film di Ellen Richter che abbiamo mai visto. Ma in secondo luogo, e cosa ancora più importante, è il miglior film tedesco di viaggio e d'avventura dall'epoca di *Der Mann ohne Namen* … Chiunque lo veda si rende conto che è, e deve essere, un successo garantito. Il dottor Willi Wolff, il regista, … non fa mancare gli elementi di impatto scenico, ma lo fa in maniera così sobria ed equilibrata che la trama non sembra conoscere un attimo di sosta." Nello stesso giorno Georg Victor Mendel osservava su *Lichtbild-Bühne*: "Ellen Richter, naturalmente, è radiosa, amabile, simpatica ed elegante come sempre. Tanto elegante che talvolta vien da chiedersi come possa un aeroplano così piccolo trasportare il vasto guardaroba necessario per gli splendidi abiti che ella reca ovunque con sé con leggiadro aplomb."

Up until the mid-1920s, the production of serials and multi-part feature films constituted an international trend, often in connection with the burgeoning genre of "Reise- und Abenteuerfilme" (travel-and-adventure films), with films like Georg Jacoby's epic 6-part Der Mann ohne Namen *(The Man without a Name, 1921) setting the bar. Between 1921 and 1925 Ellen Richter established herself as one of the major proponents of this phenomenon in Germany. The 2-part* Der Flug um den Erdball *(The Flight Around the World), released when Richter was at the peak of her popularity, marked her final outing in the travel-and-adventure genre.*
The entire premise of the film is summed up in its title: Eager to prove the superior quality of the airplanes from her own factory, Ellinor Rix embarks on a highly publicized race around the world in 12 days, which takes her from Paris to Egypt, across Ceylon, India, Singapore, China, and Japan, to San Francisco and New York. Again and again, Ellinor and her two male companions (played by Anton Pointner, who frequently served as Richter's leading man, and Hans Brausewetter, here providing the obligatory comic relief) narrowly manage to escape from certain-death situations and to stay one step ahead of her competitor (played by Reinhold Schünzel), despite his insidious sabotage attempts.
Critics hailed the film's overall audience appeal, the beauty of the locations, the pacing, and the combination of laughs and thrills. Of the first part, the Film-Kurier *critic wrote (07.03.1925): "Firstly, this is by far the best Ellen Richter film we have ever seen. But secondly, and even more importantly, it is the best German adventurer-travel film since* Der Mann ohne Namen. *(...) Viewers cannot escape the fact that this film is and must be a surefire box-office success (...). Dr. Willi Wolff, the director (…), supplies succinct and fine scenic details, so sparingly balanced that one does not feel the plot stall even for a moment." Georg Victor Mendel meanwhile noted in* Lichtbild-Bühne *(published the same day): "Ellen Richter is, of course, as radiantly amiable, likeable, and elegant as always. So elegant that one sometimes wonders how such a small plane could ever accommodate the large wardrobe needed for the magnificent garments that she carries with her everywhere with graceful aplomb."*

Der Flug um den Erdball, 1925. Ellen Richter, Anton Pointner. (Deutsche Kinemathek)

L'immagine del mondo, e soprattutto del mondo "esotico" e "orientale", veicolata dal film è ovviamente quella di un mondo visto attraverso una lente occidentale, e più specificamente europea. Mentre l'utilizzo di località straniere corrisponde ad aspettative turistiche e consumistiche, la troppo stereotipata e spesso razzialmente connotata descrizione dell'Asia, dell'"Oriente" e dei suoi abitanti, rispecchia le pretese egemoniche dell'Occidente e sembra intrisa non poco di spirito colonialista. Proprio tale contesto offre a Ellen Richter un'occasione perfetta per presentarsi sullo schermo come una donna

Obviously, the image of the world, and especially the "exotic" and "oriental" presented in the film, is that of a world viewed through a Western, specifically European, lens. While the use of foreign locations adheres to touristic and consumerist expectations, the all-too-stereotypical and often-racialized depiction of Asia, "the East", and its inhabitants also mirrors Western claims to hegemony, and reeks more than a little of the spirit of Colonialism. It is this very setting that gave Ellen Richter the perfect opportunity to present herself onscreen as an overtly self-confident woman in a man's

Der Flug um den Erdball, 1925. Anton Pointner, Ellen Richter. (Deutsche Kinemathek)

pienamente sicura di sé in un mondo di uomini e fuori dallo schermo come una cineasta che non temeva le tecniche moderne ma al contrario le accoglieva e sapeva sfruttarle fino in fondo. – Philipp Stiasny

Il restauro Nel 1993 la Lobster Films acquisì in una casa d'aste di Metz una grande collezione di pellicole mute comprendente una copia nitrato d'epoca di *Der Flug um den Erdball* mancante di due rulli. Alcuni anni dopo, la Lobster restaurò questo materiale ripartendolo per la televisione in sei episodi di 25 minuti ciascuno. Questa versione venne poi distribuita in dvd, un episodio per volta, nell'apprezzata serie della

world, and off-screen as a film-maker who wasn't afraid of modern techniques, but, on the contrary, embraced them and knew how to exploit them to full effect. – Philipp Stiasny

The Restoration *A vintage nitrate print of* Der Flug um den Erdball *that is missing two reels was among the items in a large collection of silent films acquired by Lobster Films at an auction house in Metz in 1993. Working from this material, Lobster restored the film for television a few years later, crafting six 25-minute episodes from the available footage. This version was later released on DVD*

Der Flug um den Erdball, 1925. Ellen Richter, Anton Pointner. (Deutsche Kinemathek)

Lobster *Retour de Flamme,* per cui a oggi *Der Flug um den Erdball* è l'unico film di Ellen Richter disponibile in formato home video.
È interessante notare che nel 1925 il film era uscito in Francia sia suddiviso in due parti, ciascuna della durata di un lungometraggio, sia in una versione alternativa a episodi, solo cinque però. La pratica di adattare i lungometraggi al formato del serial era allora tutt'altro che insolita e i precedenti film epici in più parti della Richter, *Die Abenteurerin von Monte Carlo* (*L'avventuriera di Monte Carlo)* del 1921 e *Die Frau mit den Millionen* (*La signora dei milioni*) del 1922-23, avevano subito un trattamento analogo.

one episode at a time in Lobster's acclaimed Retour de Flamme *series, making* Der Flug um den Erdball *the only Ellen Richter film to have been made available in home video format to date.*
Interestingly, Der Flug um den Erdball *had been released in France in 1925 both in two feature-length parts as well as in an alternate serialized version, albeit in only 5 episodes. Indeed, the practice of adapting feature films to the serial format was nothing out of the ordinary at the time, and Richter's previous multi-part epics,* Die Abenteurerin von Monte Carlo *(The Adventuress from Monte Carlo, 1921) and* Die Frau mit den Millionen *(The*

Per la presentazione alle Giornate, la Lobster ha creato una nuova scansione in alta risoluzione partendo dagli elementi di preservazione analogici. A parte l'aggiunta di alcune didascalie esplicative laddove la pellicola è lacunosa, il film viene presentato così come sopravvissuto, in due parti che rispecchiano l'edizione originale tedesca e quella francese.

Woman Worth Millions, 1922/23), underwent similar treatment. For the Giornate screenings, Lobster has created a new high-resolution scan from its analog preservation elements. Apart from the addition of a few explanatory titles to bridge the missing footage, the film is presented as it survives, in two feature-length parts mirroring both the original German and French releases.

DER JUXBARON [Il barone immaginario/The Imaginary Baron] (DE 1927)
REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Robert Liebmann, Willi Wolff, dalla farsa con musica di/*based on the farce with music by* Alexander Sigmund Pordes-Milo, Herman Haller (libretto), Walter Kollo (mus.), Willi Wolff (versi/*lyrics*), 1913. PHOTOG: Axel Graatkjær. SCG/DES: Ernst Stern. CAST: Reinhold Schünzel (*Blaukehlchen [Pettazzurro/Bluethroat], il barone immaginario/the imaginary baron*), Marlene Dietrich (*Sophie Windisch*), Trude Hesterberg (*Fränze*), Henry Bender (*Hugo Windisch*), Julia Serda (*Zerline Windisch, sua moglie/his wife*), Teddy Bill (*Heinz von Grabow*), Colette Brettl (*Hilde von Grabow, la sorella sposata di Sophie/Sophie's married sister*), Albert Paulig (*Baron Alexander von Kimmel*), Karl Harbacher (*Stotterwilhelm [Balbuziente/Stuttering Wilhelm]*), Hermann Picha (*vagabondo/a tramp*), Fritz Kampers (*poliziotto/a policeman*), Heinrich Gotho (*ospite/a houseguest*), Karl Beckmann. PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. DIST: Universum Film AG (Ufa), Berlin/Parufamet, Berlin. RIPRESE/FILMED: 10.-11.1926 (*studio:* Ufa-Ateliers Berlin-Tempelhof; Jofa-Ateliers Berlin-Johannisthal). V.C./CENSOR DATE: 20.12.1926. PREMIÈRE: 04.03.1927, Berlin (Mozartsaal). COPIA/COPY: 35mm, 2078 m. (orig. 2179 m.), 91' (20 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv, Berlin.

Der Juxbaron è l'unica produzione Ellen Richter dell'epoca del muto senza Ellen Richter nel cast. Qui ella assolve infatti solo il compito di produttrice dell'adattamento cinematografico della farsa con musica del 1913 firmata da Walter Kollo e per la quale Willi Wolff, il marito della Richter, aveva scritto i versi. (In Italia il lavoro era stato portato a teatro col titolo di *Barone, vergognatevi.*) Il film descrive le comiche (dis)avventure di un povero musicista di strada, che viene indotto a fingersi un eccentrico nobiluomo. Egli viene entusiasticamente accolto, armi e bagagli, dai membri di una famiglia borghese, ansiosi di socializzare con l'aristocrazia: tra di essi, la figlia – interpretata da una giovane Marlene Dietrich nel suo primo significativo ruolo di contorno, completa di monocolo, cravatta e modi da ragazza emancipata – si invaghisce del presunto barone, che crede immensamente ricco. Il "barone immaginario" del titolo è interpretato dall'attore e regista Reinhold Schünzel, al quale fino alla metà degli anni Venti venivano di solito affidate parti di cattivo (come in un altro film della Richter, *Der Flug um den Erdball*); in seguito egli sarebbe però divenuto uno dei più popolari attori comici della Germania di Weimar, oltre che il regista di vari film comici di grande successo.
Der Juxbaron si presenta come una classica commedia degli errori, una scanzonata miscela di pezzi forti, schermaglie amorose, musica e baldoria. Il critico berlinese Erich Palme scrisse su *Lichtbild-Bühne* (7 marzo 1927): "Gli autori Robert Liebmann e Willi Wolff hanno inserito nel testo una gran quantità di battute buone e meno buone, di idee vecchie e nuove. Willi Wolff, il regista, ha diretto il tutto padroneggiando con mano sicura situazioni e battute fulminanti, senza badare troppo alle finezze della moderna regia cinematografica … Il pubblico non riesce proprio a smettere di ridere."
La produzione di *Der Juxbaron* venne a coincidere con un momento

Der Juxbaron *is the only Ellen Richter production of the silent era not to feature Ellen Richter among the cast. Richter served merely as producer of this screen adaptation of Walter Kollo's 1913 farce with music, the lyrics for which had been written by Richter's husband Willi Wolff. The film follows the comic (mis)adventures of a poor street musician, who is roped into posing as an eccentric nobleman. He and his antics are rapturously received by the members of a bourgeois family desperate to mingle with the aristocracy. The daughter of the family – played by a young Marlene Dietrich in her first sizeable supporting role, complete with monocle, necktie, and flapper look – takes a fancy to the baron (in reality, merely a "joke baron"), assuming him to be immensely wealthy. The "joke baron" of the title is played by actor-director Reinhold Schünzel, who up to the mid-1920s was often typecast as a villain (as in Richter's* Der Flug um den Erdball*), only to become later one of Weimar Germany's most popular comic actors, as well as a director of several highly successful comedies.*
Der Juxbaron *presents itself as a classic comedy-of-errors, a light-hearted mixture of theatrical set pieces, flirtations, music, and carnival. Berlin-based critic Erich Palme noted in* Lichtbild-Bühne *(07.03.1927): "The authors Robert Liebmann and Willi Wolff have incorporated a wealth of good and bad jokes, new and old ideas. Willi Wolff, the director, helmed the proceedings with a firm grip on punchlines and situations, without caring whether all the subtleties of modern film direction had also been applied. (…) The audience simply cannot stop laughing."*
The production of Der Juxbaron *coincided with a highly critical period in the history of Germany's largest film company, Ufa.*

Der Juxbaron, 1927. Marlene Dietrich, Reinhold Schünzel. (Filmarchiv Austria)

Der Juxbaron, 1927. Poster svedese di / *Swedish poster by* Gunnar Håkansson. (Svenska Filminstitutet)

Der Juxbaron, 1927. Colette Brettl, Trude Hesterberg, Henry Bender, Teddy Bill, Reinhold Schünzel, Marlene Dietrich. (Deutsche Kinemathek)

assai critico nella storia della più grande casa cinematografica tedesca, l'Ufa. Per non rischiare il fallimento e contemporaneamente accedere ai dollari americani, la società berlinese strinse una joint venture con i suoi concorrenti in USA, Paramount e M-G-M. Con l'etichetta "Parufamet", formarono una nuova società di distribuzione per agevolare l'uscita in Germania dei film più prestigiosi delle tre imprese partner. L'Ufa, quindi, dovette da un lato moltiplicare gli sforzi per completare superproduzioni come *Faust* di Murnau e *Metropolis* di Lang, che avevano entrambi sforato budget e tempi di lavorazione; dall'altro, commissionare un gran numero

To rescue itself from the brink of bankruptcy and at the same time get access to American dollars, the Berlin-based company entered into a joint venture with its American competitors Paramount and M-G-M. Under the name "Parufamet", they formed a new distribution outlet to boost the release of the three partner companies' most prestigious films in Germany. While Ufa struggled to complete its super-productions, like Murnau's Faust *and Lang's* Metropolis*, both of which had gone way over schedule and budget, the German company commissioned a spate of low- and medium-budget genre*

di pellicole a medio e basso costo per rispettare l'obbligo contrattuale di fornire, a ogni stagione, 20 nuovi titoli da distribuire tramite la Parufamet. In tale situazione Ellen Richter si dimostrò un'affidabile fornitrice di film popolari e poco costosi per l'Ufa e la Parufamet. – Philipp Stiasny

La copia Appartenente al Bundesarchiv, questa copia di *Der Juxbaron* è stata stampata a Berlino nel 1999 presso il laboratorio fotochimico annesso all'archivio a partire da un duplicato negativo di sicurezza realizzato nel 1984 dall'ex Staatliches Filmarchiv der DDR (Archivio Cinematografico Statale della Repubblica Democratica Tedesca).

films in order to fulfil its contractual obligation to provide 20 new films each season for distribution by Parufamet. In this situation, Ellen Richter proved to be a reliable supplier of both inexpensive and popular films for Ufa and Parufamet.

Philipp Stiasny

The print *The Bundesarchiv's print of* Der Juxbaron *was struck at the archive's own in-house photochemical lab in Berlin in 1999 from a safety duplicate negative produced in 1984 by the former Staatliches Filmarchiv der DDR (State Film Archive of the GDR).*

DIE SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN (Le più belle gambe di Berlino; GB: **Saucy Suzanne)** (DE 1927)
(estratto/*extract*)
REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Robert Liebmann, Willi Wolff. PHOTOG: Axel Graatkjær. SCG/DES: Ernst Stern. CAST: Ellen Richter (*Dolores*). PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. DIST: Universum Film AG (Ufa), Berlin / Parufamet, Berlin. RIPRESE/FILMED: 11.-12.1926 (*studio:* EFA-Atelier Babelsberg). V.C./CENSOR DATE: 17.03.1927. PREMIÈRE: 28.07.1927, Berlin (U.T. Kurfürstendamm). COPIA/COPY: DCP, 3' (compreso 1' di didascalie iniziali sul restauro/*including 1' introductory restoration titles*); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv, Berlin.

Il lungometraggio *Die schönsten Beine von Berlin* risulta perduto, ma qualche breve frammento è sopravvissuto all'interno di un film sonoro con Ellen Richter del 1932, *Strafsache van Geldern. Willi Vogel, der Ausbrecherkönig* (Il caso Van Geldern. Willi Vogel, il re delle evasioni). In quest'adattamento di un romanzo giallo del popolare autore di thriller Hans Hyan, la Richter compare in una breve parte secondaria, nel ruolo di una ex star della rivista che ora gestisce un negozio di abbigliamento alla moda, prigioniera di un matrimonio infelice con il gaudente avvocato Paulus van Geldern (interpretato da Paul Richter, omonimo dell'attrice e viennese come lei). L'estratto ci presenta una sequenza onirica che compare nella parte iniziale del film e che ci mostra un "remix" di scene di rivista ricavate dalle due commedie ambientate nel mondo del teatro musicale, *Die schönsten Beine von Berlin* e *Moral*. È un'affettuosa rievocazione della gloria ormai tramontata della diva nei panni della "Bella Dolores", che è il nome del personaggio interpretato dalla Richter in *Die schönsten Beine von Berlin*. Nel momento in cui *Strafsache van Geldern* uscì nelle sale, anche la fama dell'attrice stava ormai svanendo: un caso di arte che imita la vita. – Oliver Hanley

While the feature Die schönsten Beine von Berlin *is believed lost, small traces have survived in Richter's sound film* Strafsache van Geldern. Willi Vogel, der Ausbrecherkönig *(The Van Geldern Case. Willi Vogel, The Jailbreak King, 1932). This adaptation of the murder mystery novel by popular crime writer Hans Hyan features Richter in a small supporting role as a former revue star turned fashion retailer, trapped in an unhappy marriage with high-living lawyer Paulus van Geldern (played by Richter's namesake and fellow Viennese, Paul Richter). The extract presents a dream sequence early in the film which features "remixed" footage from the revue scenes in* Die schönsten Beine von Berlin *and* Moral*, both comedies set in the world of musical theatre. The sequence serves as a fond recollection of the star's past glory as "La Bella Dolores", the name of Richter's character in* Die schönsten Beine von Berlin. *By the time* Strafsache van Geldern *was released, Richter's own star was already waning. A case of art imitating life. – Oliver Hanley*

Moral, 1928. Ellen Richter. (Deutsche Kinemathek)

MORAL [Moralità/Morality] (DE 1928)

REGIA/DIR: Willi Wolff. SCEN: Willi Wolff, Robert Liebmann, Bobby E. Lüthge, dalla commedia di/*based on the play by* Ludwig Thoma (1908). PHOTOG: Carl Drews. SCG/DES: Ernst Stern. CAST: Ellen Richter (*Therese Hochstetter, nota come/known as Ninon d'Hauteville*), Jakob Tiedtke (*Beermann, redditiere/a rentier*), Ralph Arthur Roberts (*Prof. Otto Wasner*), Fritz Greiner *(consigliere giudiziario/Justice Hauser*), Julius Falkenstein (*Emil XXXVII, principe di/Prince of Gerolstein*), Harry Halm (*principe ereditario/Crown Prince*), Ferdinand von Alten (*Von Schmettau, ciambellano reale/the royal chamberlain*), Paul Graetz (*Reisacher, impiegato di polizia/a police clerk*), Albert Paulig (*Ströbel, assessore/an assessor*), Hilde Jennings (*Effie, figlia di Beermann/Beermann's daughter*), Ernst Hofmann (*Dobler, artista/an artist*), Paul Morgan, Hugo Döblin, Karl Harbacher, Julius E. Herrmann, Fritz Beckmann (*membri della società per la morale/members of the morality society*), Marcella Rahna, June and John Roper, Thelma de Lorez, Lawrence Tiller's Original Empire Girls. PROD: Ellen Richter, Willi Wolff, Ellen Richter-Film GmbH, Berlin. DIST: Matador-Film-Verleih GmbH, Berlin. RIPRESE/FILMED: 11.12.1927. V.C./CENSOR DATE: 11.01.1928. PREMIÈRE: 20.01.1928, Berlin (U.T. Kurfürstendamm). COPIA/COPY: DCP, 81' (orig. 2216 m.); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden.

Digitalizzazione e restauro effettuati nel 2019-20 con il sostegno della Delegazione del governo federale per la cultura e i media, BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien; dei Länder tedeschi e dell'Agenzia tedesca per la promozione cinematografica, FFA - Filmförderungsanstalt. / *Restored: 2019-20. Digitization and restoration funded by BKM - Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Federal Government Commissioner for Culture and the Media), the German federal states (Länder), and the FFA - Filmförderungsanstalt (Federal Film Board), within the framework of Förderprogramm Filmerbe.*

Quando una troupe itinerante minaccia di portare nella piccola città di provincia di Emilsburg una piccante rivista berlinese, la locale società per la difesa della morale, un'accolita di bigotti di mezza età, inscena una protesta. Nel frattempo il monarca regnante teme che il figlio ed erede non si goda appieno la vita. Ninon d'Hauteville, la star della compagnia di rivista, vede invece sfumare il contratto presso il teatro del luogo a causa delle ingerenze della società per la difesa della morale; viene allora assunta come insegnante di pianoforte del giovane principe, e i membri della società non tardano ad averne sentore. In pubblico costoro sembrano desiderosi di cacciare dalla loro città questa donna immorale, ma in privato figurano tra i più entusiasti allievi dell'insegnante di piano. Ninon però, ansiosa di vendicare il torto subito, tiene segretamente un diario delle loro visite, filmando ciascun incontro grazie a una cinepresa nascosta.

Dopo aver lasciato l'Ufa nel 1927, Ellen Richter e Willi Wolff produssero questa godibile e assai pertinente commedia per la neocostituita società di distribuzione Matador, una filiale della Universal Pictures Corporation di Carl Laemmle. *Moral* fa parte di una serie di film distribuiti tra il 1926 e il 1930 non correlati tra loro se non per il fatto di riallacciarsi al passato teatrale della coppia. Come in *Die schönsten Beine von Berlin* (*Le più belle gambe di Berlino,* 1926-27), Wolff inserisce anche qui sequenze originali della *Haller Revue*, l'equivalente berlinese delle *Ziegfeld Follies*. Fra i popolari interpreti che sfoggiano il proprio talento in scene tratte dallo spettacolo *Wann und Wo* (Quando e dove, 1927-28) troviamo le Lawrence Tiller Girls, "spesso imitate, mai uguagliate" e famose per l'atletico e coordinato vigore dei loro slanci di gambe. Herman Haller, la mente organizzatrice di queste riviste, era il direttore del Theater am Nollendorfplatz di Berlino nel periodo in cui la Richter, allora giovane attrice teatrale, faceva parte di quella compagnia. In precedenza, Haller aveva diretto il Carl-Schultze-Theater di Amburgo, dove aveva offerto al giovane dentista Willi Wolff l'opportunità di esordire come commediografo e paroliere.

When a travelling troupe threatens to unleash a saucy Berlin revue on the provincial town of Emilsburg, the local morality society, a band of sanctimonious middle-aged men, stages a protest. Meanwhile, the reigning monarch is concerned that his son and heir is not living his life to the full. Her engagement at the local theatre brought to a premature end as a result of the morality society's interference, the revue's star attraction, Ninon d'Hauteville, takes a job as piano teacher to the young prince. It doesn't take long for the morality society's members to get wind of this. While on the outside they appear to be concerned with running the immoral woman out of their town, behind closed doors they rank among the piano teacher's most ardent pupils. However, Ninon, out to right the wrong done against her, secretly keeps a "diary" of their visits, recording each encounter on film with a hidden camera.

Following their split from Ufa in 1927, Richter and Wolff produced this entertaining and remarkably pertinent comedy for the recently formed Matador distribution company, a subsidiary of Carl Laemmle's Universal Pictures Corporation. Moral *is part of a series of otherwise unrelated films released between 1926 and 1930 that invoke the spirit of Richter and Wolff's theatrical past. As in* Die schönsten Beine von Berlin *(*Saucy Suzanne*, 1926-27), Wolff incorporated original footage from the* Haller Revue*, Berlin's equivalent of the* Ziegfeld Follies*. Among the popular performers displaying their talents in scenes from the 1927-28 show* Wann und Wo *(When and Where) are the "often copied, never equalled" Lawrence Tiller Girls, famous for their vigorously athletic co-ordinated kick-lines. Herman Haller, the mastermind behind the revues, had been director of the Theater am Nollendorfplatz in Berlin when Richter, then still a young stage actress, was an ensemble player there. Prior to that, Haller ran the Carl-Schultze-Theater in Hamburg, where he gave the young dentist Willi Wolff his start as a playwright and lyricist.*

Moral, 1928. Jakob Tiedtke, Ellen Richter. (Deutsche Kinemathek)

Haller e Wolff mantennero il loro rapporto professionale anche dopo il passaggio del secondo dal teatro al cinema: tra il 1922 e il 1928 Wolff firmò i testi di tutte le riviste di Haller.

Moral è un libero adattamento dell'omonimo successo teatrale dell'autore bavarese Ludwig Thoma ed è anzi la prima trasposizione cinematografica di un suo lavoro. La denuncia, contenuta nel testo, del doppio metro di giudizio in uso nei ceti apparentemente più rispettabili della società fu gradita dal pubblico della prima berlinese del 20 novembre 1908, e l'opera divenne rapidamente un classico. In

Haller and Wolff maintained their professional relationship after Wolff switched from theatre to film, with Wolff supplying lyrics to all of Haller's revues between 1922 and 1928.

Moral *is loosely based on the hit play of the same name by Bavarian author Ludwig Thoma, marking the first screen adaptation of one of his works. The play's exposure of double standards within ostensibly decent walks of society found favour among audiences upon its premiere in Berlin on 20 November 1908, and it quickly became a classic. Richter herself had*

Moral, 1928. (Filmarchiv Austria)

un breve ciclo di repliche del marzo 1909 figurava tra gli interpreti la stessa Richter, che aveva allora ottenuto la sua prima scrittura presso lo Stadttheater (Teatro comunale) di Brno.

La sceneggiatura – attribuita a Wolff e al prolifico autore Bobby E. Lüthge, insieme al consueto collaboratore di Wolff Robert Liebmann, che sarebbe poi diventato il principale consulente dell'Ufa per la drammaturgia – conserva soltanto i personaggi e i tratti essenziali della trama dell'originario lavoro di Thoma. Molti degli elementi più espliciti sono annacquati e sostituiti con metafore e immagini allusive:

performed in a short run of the play in March 1909, during her first engagement as an ensemble player at the Stadttheater (Municipal Theatre) in Brno.

The screenplay – credited to Wolff and prolific writer Bobby E. Lüthge as well as Wolff's regular collaborator Robert Liebmann, later to become Ufa's chief dramatic advisor – retains only the characters and basic plot of Thoma's original play. Many of its more explicit elements have been watered down and substituted with metaphors and suggestive imagery. Thus,

Moral, 1928. Ellen Richter, Ralph Arthur Roberts. (Österreichisches Filmmuseum)

così Ninon d'Hauteville, che nell'opera teatrale è una prostituta d'alto bordo, è qui reinventata come showgirl. La trasformazione del "diario" di Ninon da libro a rullo di celluloide consente peraltro di creare una delle sequenze più memorabili del film. Uno dei "clienti" di Ninon, nel disperato tentativo di distruggere il filmato che lo incrimina, fa la pellicola a pezzetti che getta uno ad uno nel gabinetto di un locale pubblico, tirando ogni volta lo sciacquone: un simbolo umoristico, ma anche doloroso, del destino toccato a tanti film muti, tra cui almeno due terzi di quelli interpretati da Ellen Richter. – Oliver Hanley

Ninon d'Hauteville, a high-class prostitute in the play, is here reimagined as a showgirl. The translation of Ninon's "diary" from a book to a reel of celluloid, meanwhile, allows for one of the film's most memorable images. One of Ninon's "clients", desperate to destroy the incriminating film, tears it up and flushes it piece-by-piece down a pub toilet – a humorous, yet also painful, reminder of the fate suffered by so many silent films, including no less than two-thirds of Ellen Richter's own œuvre. – *Oliver Hanley*

Moral, 1928. Albert Paulig, Ellen Richter, Paul Graetz. (Filmarchiv Austria)

Il restauro *Moral* è uno dei due soli film di Ellen Richter di cui è nota l'esistenza del negativo originale; l'altro è il giallo del 1925 *Schatten der Weltstadt* (*L'ombra della capitale*). Il negativo tuttavia non ci è giunto intatto: manca infatti del tutto un rullo e mezzo. Nel 2019 il Bundesarchiv ha scansionato i rulli superstiti a risoluzione 4K, fornendo così il punto di partenza per il nuovo restauro effettuato dal DFF (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum) e dalla Filmoteca Valenciana. È stato possibile recuperare la maggior parte delle sequenze mancanti da una una copia spagnola d'epoca

The restoration Moral *is one of only two cases where the original negative of an Ellen Richter film is known to survive, the other being the 1925 murder mystery* Schatten der Weltstadt *(GB:* Life's Shadows*). The negative has not survived intact; one and a half reels are missing completely. In 2019, the Bundesarchiv scanned the surviving reels at 4K resolution, providing the starting point for the new restoration carried out by the DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum and the Filmoteca Valenciana. The majority of the missing footage could be recovered from a vintage first-generation*

Moral, 1928. Albert Paulig, Ellen Richter, Paul Graetz. (Österreichisches Filmmuseum)

appartenente alla Filmoteca. Alcune scene e inquadrature sono però perdute. Le didascalie mancanti sono state ricostruite in collaborazione con l'Università di Scienze Applicate di Berlino, grazie a fonti scritte, tra cui un elenco contenuto nel fascicolo sottoposto alla censura e conservato presso il Národní archiv della Repubblica Ceca. La scansione, il restauro e il grading sono stati effettuati da ARRI Media nelle sue sedi di Monaco e Berlino.

Spanish release print from the Filmoteca's collection. Some shots and scenes remain lost, however. Missing title cards have been reconstructed in collaboration with the University of Applied Sciences in Berlin, with the help of a list contained in the censorship file held at the National Archives of the Czech Republic and additional written sources. Scanning, restoration, and grading were carried out by ARRI Media at its facilities in Munich and Berlin.

Moral, 1928. (Österreichisches Filmmuseum)

William C. de Mille, Clara Beranger. (Kevin Brownlow Collection)

"THE SOUL OF THE PHOTOPLAY"

SCENEGGIATRICI DEL CINEMA MUTO AMERICANO

WOMEN SCREENWRITERS OF AMERICAN SILENT FILMS

Programma a cura di / *Programme curated by* Gabriel Paletz

La meravigliosa vitalità del cinema muto rispecchia un'arte giovane, arricchita dall'energia creativa delle donne. Oggi la creatività femminile è finalmente riconosciuta nel mondo del cinema, ma già più di un secolo fa era una delle fonti da cui scaturivano i film muti in America. Questa rassegna punta i riflettori sull'opera e sulle parole fondanti delle sceneggiatrici: una schiera di donne dotate del talento per le parole e la narrazione, che scrissero letteralmente se stesse nel mondo del cinema. Molte venivano dal giornalismo, dalla recitazione e dalla drammaturgia, ma la crescita dell'industria del cinema ne moltiplicò le opportunità creative. A partire da situazioni e background diversi – praticantato, partnership creative, matrimonio, maternità, vedovanza, nuovo matrimonio – queste donne si affermarono nella scrittura grazie alle proprie capacità letterarie e all'acuto senso per i soggetti da cui potevano nascere i film. La sceneggiatrice Beulah Marie Dix espresse questa sensazione di indipendenza creativa quando, l'11 febbraio 1917, scrisse da Hollywood a sua madre: "Avresti dovuto fare la scrittrice … Non è strano rendersi conto che solo una generazione fa da una donna non ci si aspettava altro che allevasse i figli e badasse alla casa?"
La verve creativa delle sceneggiatrici favorì la crescita dell'arte cinematografica, ai cui progressi esse contribuirono in ogni sua fase. Il lavoro di Gene Gauntier alla Kalem (che sarà oggetto di una futura edizione delle Giornate) ci rivela la ricchezza di fonti letterarie e media popolari da cui poteva attingere il cinema. Quella che Donna Casella definisce "la costante espansione del formato della sceneggiatura" negli anni Dieci del Novecento si sviluppò tra l'altro attraverso le guide alla scrittura per il cinema di Catherine Carr (1914), Marguerite Bertsch (1917) e Anita Loos (1920), che ampliarono elenchi di attrazioni, sinossi frammentarie e lo "stile a

The wonderful vitality of silent cinema reflects an art in its youth infused with women's creative energies. Today, female creativity is finally being given its due in the film world. But over a hundred years ago it was already a wellspring of American silent films. This series turns the spotlight on the work and founding words of women screenwriters. Women with a flair for words and storytelling literally wrote themselves into the world of the movie studios. Many came from journalism, acting, and playwriting. But the growth of the film industry multiplied their creative opportunities. From diverse backgrounds and situations – apprenticeships, creative partnerships, after marriage, motherhood, widowhood, and remarriage – these women rose as writers by dint of their literary skills and keen feel for stories to fuel the movies. Screenwriter Beulah Marie Dix expressed the sense of creative independence when she wrote from Hollywood to her mother, on 11 February 1917: "You should have been a writer… Isn't it funny to realize it was only as short a time ago as your generation that a woman was expected to do nothing but bring up children and keep house?"
The creative verve of women writers sustained the growth of the photoplay, whose craft they advanced at every phase. The work of Gene Gauntier at Kalem (the subject of a future Giornate) reveals the wealth of literary sources and popular media on which films could draw. What scholar Donna Casella calls "the continually expanding scenario format" of the 1910s developed through the photoplay guides of Catherine Carr (1914), Marguerite Bertsch (1917), and Anita Loos (1920), among others, which expanded lists of attractions,

trattini" (si veda la scheda su Anita Loos) in frasi complete, con didascalie, titoli delle scene e altre caratteristiche della sceneggiatura dettagliata. I giudizi di direttrici dei reparti sceneggiature come Beta Breuil alla Vitagraph e Kate Corbaley alla M-G-M, insieme al lavoro di tante sceneggiatrici, testimoniano degli essenziali sforzi creativi compiuti dalle donne per trasformare il cinema americano da un'invenzione in un'industria dedita alla narrazione.

L'arte di scrivere per il cinema è generalmente passata in secondo piano rispetto a quella delle tante altre figure che contribuivano a un film muto: le espressioni e i gesti degli attori, l'illuminazione e le inquadrature dei direttori della fotografia, i set e i costumi di scenografi e designer, l'opera dei montatori, le tecniche e i temi dei registi e le didascalie, spesso composte separatamente. È comprensibile. L'arte delle sceneggiatrici, che spesso ricoprivano ruoli molteplici, consisteva soprattutto nella produttività e nell'adattabilità, nella flessibilità e nella capacità di collaborazione. L'appello delle studiose Christine Gledhill e Julia Knight a "rendere visibile il cinema delle donne" è quindi doppiamente giustificato, sia per le cineaste che per le sceneggiatrici. L'attrattiva del cinema muto affonda molte delle sue radici nelle loro sceneggiature, e da esse trae forza per stendere i propri rami: basti pensare a qualche esempio dei film di questa rassegna, come la presentazione di un personaggio, il gioco delle emozioni in un primo piano, i ritmi dello slapstick.

- Nella versione cinematografica di *Miss Lulu Bett*, a differenza di quanto avviene nel romanzo e nel lavoro teatrale, la sceneggiatura dettagliata di Clara Beranger presenta la protagonista con una didascalia e una descrizione appropriata: "Didascalia: Miss Lulu Bett, la sorella di Ina, è l'animale da soma della famiglia. … Lulu, in uno stretto vestito a quadretti, i capelli raccolti all'indietro, il volto accaldato per la vicinanza al fuoco della cucina, le mani arrossate dal duro lavoro, sta ai fornelli e mette nei piatti il pesce mantecato".
- In *Fool's Paradise*, il personaggio di Poll Patchouli riceve una proposta di matrimonio dall'uomo che ama, il quale, cieco, la scambia per un'altra donna. La sceneggiatura di Beulah Marie Dix e Sada Cowan proietta i sentimenti del personaggio in un "PRIMO PIANO della sola Poll. Sul suo volto leggiamo chiaramente la sorpresa. Non aveva pensato a una tale possibilità … la piccola, scialba Poll riceve una proposta di matrimonio dall'uomo che ama. Per lei è un momento di grande tentazione. La prima cosa che vediamo è il suo volto illuminato dalla gioia, poi la coscienza la tormenta".
- In *An Old Fashioned Boy*, il protagonista Dave, in un inseguimento slapstick, salta oltre un tavolo, supera, acchiappa e infine si carica in spalla la sua ragazza, Betty, per riportarla a casa. Queste quattro azioni rispecchiano il ritmo della prosa del copione scritto da Agnes Christine Johnston, in cui Dave "insegue [Betty], l'acchiappa, la prende tra le braccia e senza cerimonie la riporta in casa".

Le autrici e le pellicole selezionate per questa rassegna rappresentano ciascuna diversi aspetti dell'arte della sceneggiatura. Le relative schede illustrano la tecnica di ogni sceneggiatrice e le sue collaborazioni. Il programma rende visibile quello che il film *1925*

fragmentary synopses, and the "dash style" (see the note on Loos) into full sentences with titles, scene headings, and other features of the continuity script. The judgments of scenario department heads like Beta Breuil at Vitagraph and Kate Corbaley at M-G-M, with the work of so many female writers, testify to women's essential creative labors in shaping American film from an invention to a storytelling industry.

The craft of the screenwriter has commonly receded behind that of the many collaborators who created silent films: the expressions and gestures of actors, the lighting and framing of cinematographers, the sets and costumes of designers, the cuts of editors, the techniques and themes of directors, and the often separately composed intertitles. This is understandable. For women writers, often in multiple roles, their craft lay in their productivity and adaptability, their flexibility and capacity for collaboration. The appeal by scholars Christine Gledhill and Julia Knight to "Make Women's Filmmaking Visible" is thus doubly due, for the histories of both women filmmakers and screenwriters. Much of the pleasure of silent cinema has its roots in – and its branches spreading from – their photoplays. Consider just a few instances from the films of this series, in the introduction of a character, the play of emotions in a close-up, and the rhythms of slapstick.

- In the film of Miss Lulu Bett*, as distinguished from both the source novel and play, the protagonist is introduced by a title and fitting imagery in Clara Beranger's continuity: "Subtitle: Miss Lulu Bett, Ina's sister, is the family beast of burden. … Lulu, dressed in a tight-fitting gingham dress, her hair drawn tightly back, her face flushed from proximity to the stove, her hands red from hard work, is standing at the stove putting creamed fish onto a platter."*
- In Fool's Paradise*, the character of Poll Patchouli receives a proposal from the man she loves, when his blindness makes him mistake her for another woman. The script by Beulah Marie Dix and Sada Cowan projects the character's feelings in a "CLOSE UP of Poll only. Surprise is written plainly on her face. She has not thought of this … common little Poll to whom the man she loves is offering marriage. It is her big moment of temptation. The first thing we see is her face lit with joy, then her conscience troubles her."*
- In An Old Fashioned Boy*, the hero Dave, in a slapstick pursuit, dashes over a table, runs ahead of, catches, and carries his girlfriend Betty back over his shoulder into his home. The four actions mirror the pacing of the prose in Agnes Christine Johnston's treatment, where Dave "pursues [Betty], catches her and picking her up in his arms without ceremony carries her back into the house."*

The authors and films selected for this series each represent different aspects of the art of screenwriting.

Studio Tour della M-G-M definisce "l'anima del cinema – la base stessa su cui si erge l'elaborata serie di scene che compongono il film finito".
I risultati ottenuti dalle sceneggiatrici rendono questa assai più che una retrospettiva. La loro opera recupera il potenziale della sceneggiatura, in un orizzonte non meno ampio oggi di quanto non fosse nel 1917, quando Marguerite Bertsch esaminava le "possibilità che si aprono in un campo di cui ancora non si intravede l'estremo limite".
La comunità delle Giornate ispira e promuove il sapere, la critica, l'impegno filologico e gli informati spettatori del festival potranno apprezzare l'arte delle sceneggiatrici cui rendiamo omaggio quest'anno. Anita Loos, che crea copioni per le star le cui personalità contribuisce a definire. Beulah Marie Dix e Sada Cowan, che conferiscono nuova credibilità a un melodramma grazie al loro talento descrittivo, ai testi delle didascalie e alle immagini evocate nei dialoghi tipici del cinema muto. Agnes Christine Johnston, che soddisfa le aspettative di genere di una storia d'amore, infondendole però il tratto distintivo di una vivace comicità familiare. Clara Beranger, che seleziona e riorganizza le parti di un libro e scrive nuove scene per l'adattamento cinematografico. Katharine Hilliker e Dorothy Yost, che trovano inedite prospettive narrative nei film di viaggio e nei western. Maie B. Havey ed Elizabeth R. Carpenter, che adattano le loro trame alla misura e alla struttura dei cortometraggi. Grace Cunard, "la regina della penna", che dosa i momenti più emozionanti negli episodi dei suoi serial. Le parole scritte da queste donne rimangono la base della produzione cinematografica e l'ispirazione che esse ci donano oggi è ancora altrettanto vivida sullo schermo. – Gabriel Paletz

The accompanying essays elucidate the craft of each writer and her collaborations. The program renders visible what an M-G-M film, 1925 Studio Tour, *called "the soul of the photoplay – the very foundation upon which is erected the elaborate series of scenes which make up the finished film." The writers' achievements make this program much more than a retrospective. Their work recovers the potential of screenwriting, in a horizon as wide as when Marguerite Bertsch surveyed in 1917 the "possibilities in a field that has not even as yet suggested its farthest limit."*
The Giornate community inspires and evokes scholarship, criticism, and curating, and its informed audiences can especially appreciate the craft of the screenwriters celebrated in our program. Anita Loos, thinking up new scenarios for movie stars, whose personas she helped establish. Beulah Marie Dix and Sada Cowan, bringing fresh credibility to a melodrama by descriptions, and the titles and images of silent film speech. Agnes Christine Johnston, fulfilling the genre expectations of a romance, while distinguishing it by spirited domestic comedy. Clara Beranger, selecting and arranging the parts of a book and writing new scenes for a film adaptation. Katharine Hilliker and Dorothy Yost, finding uncommon perspectives in travelogue and western narratives. Maie B. Havey and Elizabeth R. Carpenter, tailoring their plots to the shape of short films. Grace Cunard, "The Master Pen," balancing cliffhangers across the episodes of her serials. The words these women wrote remain the foundation of filmmaking, and the inspiration they give us today remains just as vivid onscreen. – Gabriel Paletz

Uno speciale ringraziamento a/*Special thanks to the late* Edward Azlant; Kevin Brownlow; Ned Comstock, University of Southern California Cinematic Arts Library; Ben Harry, Tom Perry Special Collections Library at Brigham Young University; Professor David E. James, University of Southern California; Patrick Loughney, Packard Humanities Institute (PHI Stoa); Josie Walters-Johnston & David Pierce, Library of Congress; Elif Rongen-Kaynakçi, Eye Filmmuseum; Women and the Silent Screen Conference.
Grazie anche alle autrici delle schede/*Thanks also to the writers of the accompanying essays.*

Miss Lulu Bett, 1921. Helen Ferguson, Taylor Graves. (Museum of Modern Art, New York)

Clara Beranger (1886-1956)

MISS LULU BETT (US 1921)

REGIA/DIR: William C. de Mille. SCEN, ADAPT: Clara S. Beranger, dal romanzo e dalla pièce di/*from the novel and play by* Zona Gale (New York, D. Appleton & Co., 1920; 27.12.1920, Belmont Theatre, New York). PHOTOG: L. Guy Wilky. CAST: Lois Wilson (*Miss Lulu Bett, sorella di Ina/Ina's sister*), Milton Sills (*Neil Cornish, l'insegnante/the school teacher*), Theodore Roberts (*Dwight Deacon*), Helen Ferguson (*Diana Deacon, la figlia maggiore/the elder daughter*), Mabel Van Buren (*Ina, moglie di Dwight/Dwight's wife*), May Giraci (*Monona Deacon*), Clarence Burton (*Ninian Deacon, fratello di Dwight/Dwight's brother*), Ethel Wales (*"Ma" Bett, la suocera/ the mother-in-law*), Taylor Graves (*Bobby Larkin*), Charles Ogle (*agente di stazione/station agent*). PROD: Adolph Zukor, Famous Players-Lasky Corp. DIST: Paramount Pictures. PREMIÈRE: 14.11.1921 (Grauman's Theatre, Los Angeles), 18.12.1921 (Rivoli, New York). USCITA/REL: 01.01.22. COPIA/COPY: 35mm, 1761 m./5778 ft. (orig. 5904 ft.), 77' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

In un numero del 1918 di *Moving Picture World*, Clara Beranger notava che "le donne sono più abili degli uomini nel descrivere i palpiti del cuore, le note di interesse umano, la vita dei bambini, le scene domestiche e anche l'eterno triangolo". Hollywood era ovviamente d'accordo. Negli anni Venti, tra coloro che scrivevano per il cinema le donne erano più numerose degli uomini, e Beranger era una delle più importanti. Nel corso di una carriera che si estese dall'età del muto ai primi anni del sonoro ella contribuì a oltre 80 film, stabilì un partenariato creativo con il regista William de Mille e partecipò a tutte le più importanti tappe dell'evoluzione dell'arte della sceneggiatura.
Nata a Baltimora, nel 1907 si trasferì a New York ove si sposò, lavorò come giornalista e studiò drammaturgia. Come molti scrittori della costa orientale, provava vivo interesse per la nascente industria del cinema e iniziò a scrivere soggetti (sintesi di una pagina o schizzi delle scene) per i film settimanali da un rullo di Edison, Vitagraph e Kalem. Nel 1913 Beranger lavorava ormai come indipendente a film di lunghezza maggiore, che ora esigevano non solo un semplice soggetto ma un copione più articolato (un soggetto cinematografico visualizzato) e una sceneggiatura dettagliata e riveduta (con i dettagli di produzione e distribuzione).
Ella fu assai richiesta per tutti gli anni Dieci, grazie all'abilità con cui affrontava i vari aspetti del lavoro della sceneggiatura: soggetti originali, adattamenti, stesura dei copioni e cura della continuità. Entrò nello staff degli sceneggiatori dapprima alla Fox (1915) e poi alla World Film Corporation (1918), lavorando anche come indipendente per vari studios tra cui Balboa (nei popolarissimi film di Baby Marie Osborne), Realart Pictures, Diando Film Corporation e Famous Players-Lasky. Beranger scriveva soggetti di argomento domestico imperniati su temi come l'amore, la famiglia e la maternità, in cui le donne erano in primo piano e al centro delle proprie vicende. Questi film interessavano le donne, ambito segmento demografico del pubblico. Tra i primi lavori di Beranger figurano un adattamento di *Anna Karenina* (1915), il soggetto per il personaggio interpretato da Kitty Gordon in *The Interloper/Her Great Moment* (1918) e i copioni di *Dolly Does Her Bit* e *Winning Grandma* di Osborne (1918). Mise mano come co-sceneggiatrice anche a *Phil-for-Short* (1919) della World Film incluso nella sezione "Nasty Women" di quest'anno.

In a 1918 issue of Moving Picture World, *Clara Beranger noted that the "heart throb, the human interest note, child life, domestic scenes and even the eternal triangle is more ably handled by women than men." Hollywood obviously agreed. By the 1920s there were more women than men writing for the screen. Beranger was one of the most prominent. In a career that spanned both the silent and early sound eras, she contributed to over 80 films, forged a creative partnership with director William de Mille, and was present at each important shift in the evolving art of screenwriting.*
A native of Baltimore, she moved to New York City in 1907, where she married, worked as a journalist, and studied writing plays. Like many writers on the East Coast, she was intrigued by the growing film industry, and began writing stories (one-page summaries and/or scene sketches) for weekly one-reelers at Edison, Vitagraph, and Kalem. By 1913 Beranger was freelancing on longer features, which now demanded not just a film story, but also a detailed scenario (visualized film story) and a revised continuity script (with production and distribution details).
Beranger was in high demand throughout the 1910s, because she was skilled in multiple aspects of screenwriting: original stories, adaptations, scenarios, and continuities. She became a staff writer first at Fox (1915) and then at World Film Corporation (1918), while freelancing for a number of studios, including Balboa (on the hugely popular Baby Marie Osborne films), Realart Pictures, Diando Film Corporation, and Famous Players-Lasky. Beranger wrote domestic subjects that focused on love, family, and motherhood, putting women front and center of their own stories. And they appealed to women, the studios' coveted audience demographic. Among Beranger's early works were an adaptation of Anna Karenina *(1915), the story for Kitty Gordon's character in* The Interloper/Her Great Moment *(1918), and scenarios for Osborne's* Dolly Does Her Bit *and* Winning Grandma *(1918). She also put in her hand as co-writer of World Film's* Phil-for-Short *(1919), screening*

Miss Lulu Bett, 1921. Milton Sills, Lois Wilson. (Museum of Modern Art, New York)

Miss Lulu Bett, 1921. Lois Wilson, Clarence Burton. (Museum of Modern Art, New York)

Miss Lulu Bett, 1921. Mabel Van Buren, Lois Wilson, Milton Sills.
(Museum of Modern Art, New York)

Miss Lulu Bett, 1921. Lois Wilson, Clarence Burton, Milton Sills.
(Museum of Modern Art, New York)

Nel 1920 Beranger poteva ormai vantare più di 30 film, era una madre sola, ed era anche stata la coautrice di un lavoro teatrale che aveva esordito a Broadway, *His Chinese Wife*. Hollywood se ne accorse. La Famous Players-Lasky di Adolph Zukor la attirò sulla West Coast con un contratto assai redditizio. Ella divenne la principale autrice di sceneggiature dettagliate dello studio e avviò un lungo sodalizio con William de Mille.
Sodalizi di questo tipo erano assai importanti nei primi anni di Hollywood, quando i reparti sceneggiature erano in espansione e gli autori lottavano per affermare la propria posizione nella catena di montaggio della produzione di soggetti. Il successo di un sodalizio tra sceneggiatori (come quelli che univano Anita Loos e John Emerson o Grace Cunard e Francis Ford) consentiva di rafforzare il controllo

in this year's Nasty Women program.
By 1920 Beranger had over 30 films to her credit, was a single mother, and had co-authored a play that opened on Broadway, His Chinese Wife. *Hollywood took notice. Adolph Zukor's Famous Players-Lasky lured Beranger to the West Coast with a lucrative contract. She became the studio's top continuity writer, and began her long partnership with William de Mille.*
Partnerships were important in early Hollywood, as story departments grew and writers struggled with authorship in the assembly line of story production. Successful writing partnerships, like those of Anita Loos/John Emerson and Grace Cunard/Francis Ford, yielded more creative control.

creativo. La collaborazione tra sceneggiatore e regista permetteva al primo di accompagnare il proprio lavoro dal copione allo schermo. Le sceneggiatrici Jeanie Macpherson, Beulah Marie Dix e Sada Cowan collaborarono strettamente con il regista Cecil B. DeMille, fratello di William. Beranger spiegò il valore di tali sodalizi in un'intervista concessa nel 1922 a Louella Parsons per il *New York Telegraph*, illustrando la sua abitudine di esaminare il copione "scena per scena" con de Mille per consentire a quest'ultimo di realizzare "il film praticamente senza cambiamenti". In *Hollywood Saga*, l'autobiografia che scrisse nel 1939, anche de Mille descrive sceneggiatore e regista come un'unità: "entrambi creano il film e, per quel che mi riguarda, non sono in grado di tracciare una linea di demarcazione esatta".

Miss Lulu Bett, 1921. Lois Wilson, Clarence Burton. (Museum of Modern Art, New York)

Miss Lulu Bett (1922) è uno dei primi esempi di questo sodalizio; Beranger ne scrisse la sceneggiatura adattando il popolare romanzo e il dramma premio Pulitzer di Zona Gale. Gli adattamenti furono sempre per lei un'impresa difficile; in una conferenza tenuta nel 1929 alla University of Southern California osservò che è necessaria una "immaginazione" speciale per visualizzare "ciò che è stato concepito per essere letto o per essere recitato". Quest'immaginazione emerge con evidenza dalla sceneggiatura conservata presso la Margaret Herrick Library. Il modo in cui Beranger disegna e modella i personaggi, tratta le scene d'azione, usa gli oggetti di scena e il linguaggio tecnico trasformano la letteratura in cinema. Il film esplora un tema tipico delle opere di Beranger/de Mille: i ruoli di genere prescrittivi. Lulu vive con la famiglia della sorella, cucina e pulisce in casa mentre il cognato Deacon sbraita ordini. L'opportunità di sfuggire a questa schiavitù si presenta quando Lulu e il fratello di Deacon, Ninian, si scambiano per scherzo i voti di matrimonio alla presenza di Deacon, che è un magistrato.

Le molteplici versioni di *Miss Lulu Bett* seguono la progressiva presa di coscienza, da parte di una donna, delle restrizioni sociali ed economiche con cui deve confrontarsi, giungendo a conclusioni differenti. Alla fine del romanzo, del lavoro teatrale e del film Lulu apprende che il matrimonio con Ninian non h valore legale e valuta le alternative

Writer/director collaborations allowed writers to shepherd their work from scenario to screen. Writers Jeanie Macpherson, Beulah Marie Dix, and Sada Cowan worked closely with director Cecil B. DeMille, William's brother. Beranger identified the value of such partnerships in a 1922 interview with Louella Parsons in the New York Telegraph, *explaining how she would review the script "scene by scene" with de Mille so he could make "the picture with almost no changes." In his 1939 autobiography* Hollywood Saga, *de Mille also sees the writer and director as a unit, "both creating the picture, and I, for one, cannot lay down an exact line of demarcation."*

Miss Lulu Bett *(1922) is an early example of that partnership. Beranger wrote the scenario based on the popular Zona Gale novel and Pulitzer Prize-winning play. She always found adaptations difficult, noting in a 1929 lecture at the University of Southern California that it takes a special "imagination" to visualize "something that is meant to be read or something that is meant to be spoken." That imagination is evident in the scenario held at the Margaret Herrick Library. Beranger's character blocking, action scenes, use of props, and technical language make the literary cinematic. The film explores a typical theme in Beranger/de Mille films: prescriptive gender roles. Lulu lives with her sister's family, cooking and cleaning as her brother-in-law, Dwight Deacon, barks out orders. An opportunity to escape this servitude arises when she and Deacon's brother, Ninian, are married after jokingly exchanging vows in the presence of Deacon, a magistrate.*

The many versions of Miss Lulu Bett *chronicle a woman's growing awareness of social and economic limitations – with different conclusions. At the end of the novel, play, and film, Lulu assesses her options when she learns that her marriage to Ninian is not legal. In the novel, she seeks work in a neighboring*

che le si presentano. Nel romanzo cerca lavoro in una città vicina e sposa Cornish, un altro corteggiatore. Nel dramma Lulu lascia sia Ninian che Cornish, ai quali preferisce un futuro "non scritto". Il pubblico teatrale non gradì questa conclusione e Gale la modificò ricongiungendo Lulu e Ninian. Il film di Beranger/de Mille ci offre un'altra versione ancora, quella di una Lulu che si ribella (la parte, inizialmente offerta a Mildred Harris, è interpretata da Lois Wilson). Presentato sul mercato come una produzione di Adolph Zukor, Clara Beranger e William de Mille, il film ebbe grande successo negli Stati Uniti e all'estero.

Quattro anni dopo la sceneggiatrice lasciò la Famous Players. Continuò a scrivere per M-G-M, Pathé e (Cecil B.) DeMille Pictures e a realizzare film con William, che sposò nel 1928. Con l'avvento del sonoro, però, il cinema divenne un grande affare ed espulse molte donne che avevano svolto un ruolo pionieristico. Clara Beranger accettò questo sistema – per un po'. Nel 1934 scrisse l'adattamento di *The Social Register*, poi abbandonò l'attività cinematografica. Continuò tuttavia a battersi per il diritto degli sceneggiatori di comparire nei credits e di esercitare il controllo finale sul contenuto dei copioni. Fece parte del consiglio dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e contribuì a sviluppare il programma cinematografico della University of Southern California. Pioniera della narrazione cinematografica, svolse svolse un importante ruolo nello strutturare la forma e i contenuti di un mestiere che stava emergendo. Era anche una convinta sostenitrice della collaborazione nel cinema: osservò una volta che "nel momento in cui un regista pensa di poter fare tutto da solo, sta iniziando a firmare la propria condanna a morte". – Donna R. Casella

town and decides to marry Cornish, another suitor. In the original play, Lulu leaves both Ninian and Cornish, preferring an "unscripted" future. Theatrical audiences opposed this ending, and Gale revised it, reuniting Lulu and Ninian. The Beranger/de Mille film offers yet another version, of a defiant Lulu (played by Lois Wilson, in a role first offered to Mildred Harris). Marketed as an Adolph Zukor, Clara Beranger, and William de Mille production, the film enjoyed wide success in the U.S. and abroad.

Four years later Beranger left Famous Players. She went on to write for M-G-M, Pathé, and (Cecil B.) DeMille Pictures, and continued to make films with William, whom she married in 1928. However, with the coming of sound the studio system became big business, pushing out many women pioneers. Beranger made peace with that system – for a while. In 1934 she wrote the adaptation for The Social Register*, and walked away from the business of making films. However, she continued to advocate for a writer's right to screen credit and final control of script content. She served on the board of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences and helped shape the University of Southern California's growing film program. Clara Beranger was a pioneer cinematic storyteller, instrumental in shaping the form and content of her emerging craft. And she fiercely believed in cinematic partnerships, once noting that "the minute a director thinks he can do it all, he is beginning to write his own death sentence."*

Donna R. Casella

Elizabeth R. Carpenter

THE GOOD IN THE WORST OF US (Haar verleden vergeten) (US 1915)

REGIA/DIR: William J. Humphrey. SCEN: Elizabeth R. Carpenter. CAST: Harry [T.] Morey (*il contadino/the farmer [E.L. Lee]*), Carolyn Birch (*sua moglie/the farmer's wife [Minnie]*), Gladden James (*malvivente/the criminal [Jim Colby]*), Mary Maurice (*moglie dell'uomo assassinato/wife of the murdered man*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 26.08.1915. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 268 m. [879 ft., *orig. l.* 1,000 ft.], 13'06" (18 fps); ; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Elizabeth R. Carpenter, talvolta indicata nei credits come E. R. Carpenter, vendette soggetti e sceneggiature a varie case cinematografiche, tra cui Vitagraph, Kalem, Selig, Edison e Lubin. Ricostruire la storia della sua vita prima del 1913, quando la rivista *Reel Life* (30 settembre 1913) ne parlava come di un'autrice affermata, è un compito impegnativo. Il primo racconto da lei pubblicato è, a quanto ci è dato sapere, "The Dean's Checkmate", che vinse il concorso settimanale del *New York Evening Telegram* (e apparve su quel giornale il 13 gennaio 1910). Un assegno della Triangle Film Corporation, ora conservato nella collezione Harry E. Aitken della Cinémathèque française, staccato il 23 novembre 1912 quale pagamento per una sceneggiatura

The writer Elizabeth R. Carpenter, sometimes credited as E. R. Carpenter, sold stories and scenarios to a variety of film companies, including Vitagraph, Kalem, Selig, Edison, and Lubin. Piecing together her biography before 1913, when Reel Life *magazine (30.09.1913) hinted that she was already an established author, is challenging. Her first known published short story, "The Dean's Checkmate", won the* New York Evening Telegram*'s weekly Prize Story Contest (the story appeared in the paper on 13.01.1910), and a cheque from the Triangle Film Corporation now in the Cinémathèque française's Harry E. Aitken Collection, dated 23.11.1912, as payment for a scenario titled "A Chase for*

intitolata "A Chase for a Fairy" (non si conosce un film con lo stesso titolo), induce a ipotizzare che ella abbia cominciato ad avere successo prima di quanto si pensasse. L'anno successivo aveva già venduto alcuni soggetti alla Reliance Film Company, e in questo periodo il nome "E. R. Carpenter" appariva regolarmente sulla stampa collegato ai soggetti da lei inviati alla Photoplay Clearing House, un'organizzazione che correggeva, lanciava sul mercato e vendeva copioni.

La rubrica "Photoplay Authors", curata da William Lord Wright sul *New York Dramatic Mirror*, cita più volte la sceneggiatrice e nel 1914 segnalava che ella aveva dichiarato di vendere in media più di tre copioni al mese. Lei sostenne anche di vendere più sinossi che copioni completi, giacché le prime venivano pagate allo stesso prezzo e per scriverle occorreva meno tempo. Nel 1914 la sua popolarità era tale che il suo nome compare sui manifesti di *Widow of Red Rock* della Vitagraph; nel 1915 il *Motion Picture News*, in un pezzo su *Rooney's Sad Case*, la commedia con Sidney Drew da lei firmata, la elogiava per la versatilità (11.12.1915). L'autrice, che risiedeva nel New Jersey, scomparve dai riflettori nel 1919: per quanto ne sappiamo, l'ultimo film a lei accreditato è *The Quickening Flame* della World Pictures, di cui aveva scritto il soggetto.

Il 1915 fu indubbiamente l'anno più denso di impegni della sua carriera: tra gli 11 titoli cui sappiamo aver collaborato, c'è *The Good in the Worst of Us*. Identificato nel seminario "Mostly Lost" del 2014 svoltosi a Culpeper, Virginia, il film fu in parte girato nel Prospect Park di Brooklyn e presenta un'istantanea del melodramma così com'era nella fase iniziale dell'era del muto e la cui evoluzione, come nota Jane Gaines in *Pink-Slipped* (2018), deve molto alle sceneggiatrici.

In *The Good in the Worst of Us* gli elementi melodrammatici in gioco – gli equivoci, l'importanza della fiducia, il ritorno della pace e della virtù tramite la morte – costituiscono gli spunti da cui si dipana la trama. Una donna fugge dal criminale con cui vive, poi sposa un contadino e conduce una vita serena. Il passato ritorna quando il malvivente, dopo aver svaligiato una casa e ucciso un uomo, la minaccia facendosi dare il denaro che lei, per aiutarlo, ha con riluttanza sottratto al marito. Questi la scopre, il cattivo viene ferito dalla polizia e si arriva così al colpo di scena finale. La sceneggiatura gioca brillantemente con le attese del pubblico; tiene nascoste a noi e al marito/contadino informazioni essenziali fino all'ultimo, quando apprendiamo che le intenzioni della donna erano pure: ritorna così la pace e la famiglia si riunisce.

Il regista William J. Humphrey (1875-1952) si fece dapprima conoscere per le sue interpretazioni teatrali di Napoleone; nel 1908 la Vitagraph lo ingaggiò per impersonare Bonaparte e altre figure storiche. Nel 1910 era anche regista per quella casa di produzione, con cui rimase fino al 1917, quando iniziò a lavorare per altri studi. Nel 1919 il *Moving Picture World* scriveva che egli aveva fondato una propria società, la Humphrey Picture Corporation (22 febbraio 1919), anche se l'unico film annunciato, *Atonement*, fu poi distribuito come una produzione Pioneer Film. Una volta smessa l'attività di regista e sceneggiatore, continuò comunque a recitare.

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

a Fairy" (no film with this name is known), suggests her success began earlier than previously assumed. By the next year she had sold stories to the Reliance Film Company, and the name "E. R. Carpenter" also appeared regularly in the press during this time in association with stories she sent to the Photoplay Clearing House, an organization that corrected, marketed, and sold scripts.

William Lord Wright's "Photoplay Authors" column in the New York Dramatic Mirror *makes mention of Carpenter several times, quoting her in 1914 boasting of selling an average of more than three scripts per month. She also reported she was selling more synopses than finished scripts, as they paid just as well and took less time to write. Her popularity in 1914 was such that her name appeared on posters for Vitagraph's* Widow of Red Rock*, and in 1915* Motion Picture News*, when reporting on the Sidney Drew comedy she wrote,* Rooney's Sad Case*, praised her for her versatility (11.12.1915). The New Jersey-based Carpenter disappears from the public eye in 1919, after her last known screen credit, World Pictures'* The Quickening Flame*, for which she wrote the story.*

The year 1915 was undoubtedly the busiest of Carpenter's career; she is credited with 11 known films, including The Good in the Worst of Us*. Identified at the 2014 "Mostly Lost" workshop in Culpeper, Virginia, the film was partly shot in Brooklyn's Prospect Park, and presents a snapshot of melodrama in the early silent era, which, as Jane Gaines notes in* Pink-Slipped *(2018), owes a great deal of its development to women screenwriters.*

With The Good in the Worst of Us*, the melodramatic elements at play – misunderstandings, the importance of trust, and the restoration of peace and virtue through death – drive the plot forward as a woman escapes the criminal she lives with, then marries a farmer and leads a contented life. The past returns when the criminal threatens her after robbing a house and murdering a man, making her reluctantly steal her husband's money to help him. The farmer discovers her aiding the crook's escape, and the crook is shot by the police, culminating in the film's plot twist. Carpenter's scenario successfully plays with audience expectation, withholding information from us and the farmer/husband until the very end, when it's revealed that the wife's intentions were pure, thus restoring peace and reuniting the family.*

Director William J. Humphrey (1875-1952) was first known for his portrayals of Napoleon on stage, which led to Vitagraph hiring him in 1908 to play Bonaparte and other historical figures. By 1910 he was also directing for the company, remaining with Vitagraph until 1917, when he began working for other studios. In 1919 Moving Picture World *reported that he had set up his own production company, the Humphrey Picture Corporation (22.02.1919), though its one announced film,* Atonement*, was released as a Pioneer Film production. Humphrey continued acting long after he stopped directing and writing.*

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

Francis Ford, Grace Cunard, 1916. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Sada Cowan ➜ Beulah Marie Dix, Sada Cowan

Grace Cunard

THE PURPLE MASK (US 1916-17)
REGIA/DIR: Francis Ford, Grace Cunard. SCEN: Grace Cunard. CAST: Grace Cunard (*Patricia [Patsy] Montez, la Maschera di Porpora/ the Purple Mask*), Francis Ford (*Detective Phil Kelly*), Pete Gerald (*Pete Bartlett, il suo assistente/Kelly's assistant*), Jerry Ash (*Bull Sanderson, un altro assistente/another assistant*), Jean Hathaway (*Eleanor Van Nuys, la zia/Patricia's Aunt*), John Duffy (*Silk Donahue*), John Featherstone (*Stephen Dupont*), Mario Bianchi [Monty Banks] (*Jacques, il maggiordomo/the butler*), Duke Worne (*Duke Hestor*), ? (*Phillip Johnson*). PROD: Universal Film Manufacturing Company. uscita/rel: 1916-1917 (orig. 16 ep.); 18.03.1917 (12. "The Vault of Mystery"); 25.03.1917 (13. "The Leap"); 15.04.1917 (16. "A Prisoner of Love"). COPIA/COPY: DCP, 52' (ep. 12, 19'26"; ep. 13, 10'40"; ep. 16, 21'53"), da/*from* 35mm; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA (Dawson City Collection).

Nota ai suoi ammiratori come "la regina della penna", Grace Cunard (Harriet Milfred Jeffries, 1893-1967) scrisse e interpretò nel secondo decennio del Novecento più di 80 film, tra cui quattro dei più popolari serial di avventure della Universal. Figlia di un commesso di drogheria a Columbus, Ohio, abbandonò la scuola dopo la terza media per recitare in produzioni teatrali locali. In un articolo apparso nel maggio del 1915 sul *Motion Picture Magazine*, "How I Became a Photoplayer" (Come sono diventata un'attrice), ella ricordava che la sua carriera cinematografica era iniziata "come per gioco" nel 1908, quando fece domanda di assunzione alla Biograph Company di New York dopo che un amico l'aveva "sfidata" a recitare per un giorno nel cinema. Vera o falsa che sia, questa versione della sua prima apparizione dinanzi a una macchina da presa si avvicina per alcuni aspetti ai ruoli che ella creò ripetutamente per se stessa: un'avventuriera intrepida, qualche volta maliziosa ma decisamente coraggiosa e determinata, contraddistinta dalla caratteristica risata.

Tra le tante sceneggiatrici la cui opera ha contribuito a definire il primo cinema statunitense, Grace Cunard è una delle poche ad aver interpretato i propri copioni; ed è la sola donna di quel periodo ad aver scritto sceneggiature per serial, tra cui *Lucille Love*, *The Girl of Mystery* (1914), *The Broken Coin* (1915), *The Adventures of Peg o' the Ring* (1916) e *The Purple Mask* (1916-1917). A metà degli anni Dieci gli annunci pubblicitari esaltavano la sua capacità di "scrivere qualunque cosa" in cui apparisse, presumibilmente da quando nel 1912, non riuscendo né lei né il regista Francis Ford a trovare una sceneggiatura soddisfacente, ella "stette su tutta la notte" a scriverne una. Nel 1913 lasciò con Ford la Bison per passare alla Universal: qui i due recitarono assieme in una nutrita serie di film – gialli, avventura, thriller – spesso scritti da lei e diretti da lui. A volte lei fu anche co-regista o regista, come nel caso di quasi la metà dei 16 episodi di *The Purple Mask*.

Il serial, il cui titolo di lavorazione era *Lady Raffles Returns*, prese il via il 31 dicembre 1916, con il *Moving Picture Weekly* (16.12.1916) che lo definiva "il miglior regalo di Natale". La scrittrice lo aveva concepito in funzione di uno dei suoi personaggi preferiti: una ladra astuta, di affascinante audacia e dalla doppia identità, spesso quella di

Known to her fans as "The Master Pen," Grace Cunard (Harriet Milfred Jeffries, 1893-1967) wrote and performed in over 80 films in the 1910s, including four of Universal's most popular adventure serials. The daughter of a grocery clerk in Columbus, Ohio, she left school after completing the eighth grade to act in local stage productions. In a May 1915 item for Motion Picture Magazine*, "How I Became a Photoplayer," Cunard explained that her film career began "in the spirit of fun" in 1908, when she applied to the Biograph Company in New York after a friend "dared" her to try acting in motion pictures for a day. Apocryphal or not, this story of Cunard's first appearance before the camera shares traits with the roles she repeatedly created for herself: an intrepid, often mischievous, but decidedly plucky female-adventurer, with a signature laugh.*

Of the many women writers whose work defines early U.S. filmmaking, Cunard is one of the few who also performed in the scripts she created. And she is the only female of the period who wrote scenarios for serial films, including Lucille Love, The Girl of Mystery *(1914),* The Broken Coin *(1915),* The Adventures of Peg o' the Ring *(1916), and* The Purple Mask *(1916-1917). By the mid-1910s, publicity stressed her capacity to "write everything" in which she appeared, a job that allegedly began spontaneously in 1912 when she and director Francis Ford could not find a satisfactory scenario and she "sat up all night" to write one herself. Together, Cunard and Ford left the Bison company and joined Universal in 1913, playing opposite one another in a prolific array of mystery, adventure, and crime-caper films that Cunard most often wrote and Ford most often directed. On occasion, Cunard also served as co-director or director, as was the case for nearly half of the 16 episodes of* The Purple Mask.

Developed under the working title Lady Raffles Returns*, the serial launched on 31 December 1916, with* Moving Picture Weekly *(16.12.1916) calling it "The best kind of Christmas present." Cunard conceived it to showcase one of her favorite*

The Purple Mask, 1916-17. Grace Cunard. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

un'appartenente all'alta società. Presentata come "Meg" in *The Black Masks* (1913) e come "Grace" in *The Twins' Double* (1914), questa notoria truffatrice fu poi ribattezzata dalla stessa Cunard "My Lady Raffles" in una serie di cortometraggi usciti durante il 1914, tra cui *The Mysterious Leopard Lady*, *The Mystery of the White Car*, *The Mysterious Hand*, *The Mysterious Rose* e *The Return of the Twins' Double*. In ciascuno di questi film Lady Raffles (Cunard) vince in astuzia il detective Phil Kelly (Ford), mentre la sceneggiatrice Cunard dà prova del proprio talento reinventando e riadattando celebri personaggi maschili dell'epoca: in questo caso il britannico Raffles, ladro gentiluomo e maestro di travestimenti, che era stato creato nel 1898 da E. W. Hornung.

characters: a clever thief with a reckless charm who lives a dual identity, often as a member of upper-class society. First introduced as "Meg" in The Black Masks *(1913) and as "Grace" in* The Twins' Double *(1914), Cunard dubbed her notorious female crook "My Lady Raffles" in a series of shorts released throughout 1914, including* The Mysterious Leopard Lady, The Mystery of the White Car, The Mysterious Hand, The Mysterious Rose, *and* The Return of the Twins' Double. *In each of these films Lady Raffles (Cunard) outwits the detective Phil Kelly (Ford), while Cunard demonstrates her talent for reinventing and repurposing well-known male characters of the*

The Purple Mask, 1916-17. Francis Ford, Grace Cunard. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

In *The Purple Mask*, il ruolo del detective Phil Kelly affidato a Ford rimane pressoché identico a quello del precedente ciclo di "Lady Raffles". Il personaggio interpretato da Grace Cunard, invece, è conosciuto nella buona società con il nome di Patricia (Patsy) Montez, una giovane che all'inizio della vicenda vive a Parigi con la zia. Verso la fine dell'episodio di apertura Patsy si unisce a una banda di criminali di estrazione operaia; diviene presto la capobanda e commette vari reati esclusivamente al fine di aiutare i meno fortunati, spesso donne o ragazze, e di ridistribuire la ricchezza secondo criteri pseudosocialisti. Sfoggiando un mantello viola, una mascherina e un elegante berretto, Patsy lascia sempre sulla scena del misfatto un biglietto firmato

era, in this case Raffles, the British gentleman thief and master of disguise created in 1898 by E. W. Hornung.

In The Purple Mask, *Ford's role as detective Phil Kelly remains nearly identical to the earlier cycle of "Lady Raffles" films. But Cunard's character is known in polite society as Patricia (Patsy) Montez, a young woman living with her aunt in Paris when the story begins. Near the end of the opening episode, she joins a band of working-class* Apaches *and becomes their leader, committing crimes exclusively for the purpose of aiding the less fortunate, often women or girls, and of redistributing wealth in a pseudo-socialist manner. Sporting a purple cape, a domino mask, and a*

"P.M." per evitare che un innocente sia ingiustamente accusato del reato. Ponendo la sua ladra al centro visivo e narrativo del film, Grace Cunard invita gli spettatori a fare il tifo per l'incantevole criminale condividendone il (sovente straordinario) punto di vista come quando origlia le trame dei rivoluzionari dallo stretto davanzale di una finestra; o quando assiste alla lotta tra la sua banda e Ford appollaiata due piani più in alto; o ancora quando, nella dimora newyorkese concepita come suo quartier generale, aziona il pulsante di una botola, una scala girevole, un caminetto scorrevole.

Benché incompleti, i rulli sopravvissuti del serial attestano la capacità dell'autrice di costruire mondi meravigliosi grazie ai suoi intrecci giocosi ma sempre attentamente strutturati. Ciascun episodio introduce la motivazione di quello successivo e le sottotrame si sviluppano spesso per svariate puntate. Nell'episodio 13, ad esempio, fuggendo dalla dimora di Phillip Johnson dopo aver fatto irruzione nel suo "caveau sottomarino", The Purple Mask (La Maschera di Porpora) viene a sapere che è stato ordito un piano per bombardare gli edifici pubblici di Manhattan. I suoi sforzi per bloccare i rivoluzionari e i "pirati del fiume" loro alleati danno vita a una serie di azioni interdipendenti che si estendono per tutti gli ultimi tre episodi del serial. Questa svolta della trama offre inoltre a Phil Kelly, nell'ultimo episodio, l'occasione per convincere i servizi segreti a "lasciar andare Patsy". Ella diventa così una "prigioniera dell'amore" (come suggerisce in maniera non tanto sottile il titolo stesso dell'episodio, "Prisoner of Love") anziché una prigioniera dello Stato. Il programma delle Giornate include parti degli episodi 12, 13 e 16, interamente ambientati a New York. – Jennifer M. Bean

jaunty cap, Patsy leaves a note signed "P.M." at each scene to ensure that innocents are not wrongly accused of the crimes. By organizing her female thief as the film's visual and narrative center, Cunard invites viewers to cheer for the charming criminal while sharing her (often extraordinary) point of view: eavesdropping on revolutionists from a thin, high window ledge; watching her gang battle with Ford from a perch two stories above; manipulating the trapdoor button, rotating staircase, or sliding fireplace in the New York home designed as her headquarters.

Although incomplete, the serial's extant reels reveal Cunard's gift for constructing marvelous worlds through her playful but always carefully structured plots. Each episode introduces the motivation for the next, and subplots often extend across several installments. When fleeing from Phillip Johnson's mansion after breaking into his "submarine vault" in Episode 13, for instance, the Purple Mask learns of a conspiracy to bomb Manhattan's public buildings. Her efforts to halt the revolutionists as well as the "river pirates" in alliance with them create an interlocking set of actions sustained across the serial's final three episodes. This plot twist also provides Phil Kelly with leverage to convince the Secret Service to "let Patsy go" in the concluding episode. She thus becomes a " Prisoner of Love" (as the episode's title not so subtly hints) rather than a prisoner of the state. Our screening includes portions of Episodes 12, 13, and 16, in which all the action is set in New York. – Jennifer M. Bean

Beulah Marie Dix, Sada Cowan

FOOL'S PARADISE (Paradiso folle) (US 1921)
REGIA/DIR: Cecil B. DeMille. SCEN: Beulah Marie Dix, Sada Cowan, suggerito dal racconto di/*suggested by the short story by* Leonard Merrick, "The Laurels and the Lady" (1896). PHOTOG: Alvin Wyckoff, Karl Struss. MONT/ED: Anne Bauchens. COST: Clare West, [Mitchell Leisen, Natacha Rambova]. ASST DIR: Cullen Tate, Karl Struss. CONS: Florence Burgess Meehan. CAST: Dorothy Dalton (*Poll Patchouli*), Mildred Harris (*Rosa Duchene*), Conrad Nagel (*Arthur Phelps*), Theodore Kosloff (*John Roderiguez*), John Davidson (*Principe/Prince Talat-Noi*), Julia Faye (*Samaran, moglie principale/his chief wife*), Clarence Burton (*Manuel*), Guy Oliver (*Briggs*), Kamuela C. Searle (*Kay*), Jacqueline Logan (*Girda*), George Fields (*messicano/a Mexican*), Pal (*Chum, il cane/the dog*), John Brown (*orso/wrestling bear*). PROD: Jesse L. Lasky, Famous Players-Lasky Corp. DIST: Paramount Pictures. PREMIÈRE: 16.12.1921 (Criterion Theatre, New York; 11,000 ft.). USCITA/REL: 19.03.1922 (8,681 ft.). COPIA/COPY: DCP, 109' (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Ah, essere stati insieme a Beulah Marie Dix (1876-1970) e Sada Cowan (1882-1943) quando trasformarono il sobrio racconto dello scrittore inglese Leonard Merrick "The Laurels and the Lady" nello spettacolare *Fool's Paradise* di Cecil B. DeMille! Willy Childers, il protagonista del racconto di Merrick, è un inetto poeta, ammalato di tubercolosi e innamorato senza speranza, relegato a languire in una remota e polverosa località del Sudafrica, ove conosce un'effimera felicità e poi muore. Dix e Cowan cambiano Willy con Arthur Phelps,

Oh, to have been in the room when Beulah Marie Dix (1876-1970) and Sada Cowan (1882-1943) transformed the English writer Leonard Merrick's quiet short story "The Laurels and the Lady" into Cecil B. DeMille's spectacle, Fool's Paradise. *Merrick's protagonist Willy Childers was an inept, consumptive poet, hopelessly in love, stuck in a dusty South African backwater, who languishes, experiences momentary happiness, and dies. Dix and Cowan swapped Willy for Arthur Phelps,*

Beulah Marie Dix, c. 1927. (University of Oregon Libraries, Special Collections)

privo anch'egli di talento letterario ma operante come speculatore petrolifero nella prospera città di El Paso in Texas. Mentre Willy era stato spedito nelle regioni minerarie del Sudafrica dalla madre inglese, che sperava di far sorgere in lui un po' di sana ambizione, Arthur è un americano pieno di ottimismo e volontà, la cui vista è rimasta danneggiata sui campi di battaglia francesi durante la prima guerra mondiale. La donna amata da Willy è Rosa Duchene, un'attrice che arriva in Sudafrica per recitare in *La Dame aux Camélias*, mentre la Rosa Duchene di Arthur è una ballerina dedita alla sua arte e ai flirt. Giunta nella vicina Hope City per interpretare la Regina delle nevi di Hans Christian Andersen, strappa gli uomini alle innamorate e muta in ghiaccio il loro cuore. Willy non incontra mai veramente la sua Rosa, Arthur invece sì: in Francia, in Texas e in Siam (!). C'è infine Poll Patchouli: in Sudafrica possiede un negozio che vende "cattivi profumi"; sul confine fra Texas e Messico danza, con più ardore che tecnica, in una taverna di proprietà del geloso Roderiguez, abile nel maneggiare il coltello.

also without literary talent, but notably an oil speculator in the boomtown of El Paso, Texas. While Willy's English mother sent him to South Africa's mining country to try to spark some proper ambition in him, Arthur is a can-do American whose eyesight was damaged fighting on the battlefields of France in World War I.
While Willy's love object is Rosa Duchene, an actress who comes to South Africa to perform in La Dame aux Camélias, *Arthur's Rosa Duchene is a ballerina devoted to her art and to flirting. She arrives in nearby Hope City to portray Hans Christian Andersen's Snow Queen, stealing men from their lovers and turning their hearts to ice. Willy never actually meets his Rosa, though Arthur does: in France, in Texas, and in Siam(!). Then, there's Poll Patchouli. In South Africa she owns a shop which sells "bad scent." On the Texas-Mexico border, Poll dances with more abandon than form in a cantina owned by the jealous Roderiguez, who throws a mean knife.*

Fool's Paradise, 1921. Cecil B. DeMille, Beulah Marie Dix. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Fool's Paradise, 1921. Cecil B. DeMille, Anne Bauchens, Karl Struss, Alvin Wyckoff. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Inizialmente circolò la notizia che Olga Printzlau e Sada Cowan stavano adattando per DeMille il racconto di Merrick, ma il nome della prima scomparve ben presto e la rivista *Camera* (11.03.1922) informava i lettori che Sada Cowan aveva adattato il testo originale, mentre Beulah Marie Dix aveva scritto la sceneggiatura. Allo stato attuale non ci è possibile accertare se sia stata una delle due autrici, o entrambe, ad aggiungere alla trama un tappeto volante, un sigaro esplosivo, un cane di nome Chum, una fossa brulicante di coccodrilli e un lieto fine. Tre modifiche apportate al popolare racconto di Merrick dimostrano che le sceneggiatrici padroneggiavano perfettamente la forma

It was originally reported that Olga Printzlau and Sada Cowan were adapting the Merrick story for DeMille, but Printzlau's name soon disappeared, and the magazine Camera *(11.03.1922) informed readers that Cowan adapted the original text while Dix wrote the scenario. We're currently unable to ascertain whether one or both writers added a flying carpet, an exploding cigar, a dog named Chum, a pit full of crocodiles, and a happy ending.*
Three changes Dix and Cowan made to Merrick's popular story demonstrate their mastery of Hollywood cinema's narrative

narrativa hollywoodiana. In primo luogo esse utilizzano la prima guerra mondiale in maniera strategica: all'inizio del film, una semplice scena nel prato di un ospedale francese basta a collocare temporalmente la vicenda e a presentare il protagonista. Una ferita da shrapnel ha danneggiato la vista di Arthur, ma la convalescenza nell'ospedale gli offre l'occasione di incontrare Rosa Duchene, avviando così il percorso narrativo. Essendo un soldato di fanteria rimasto ferito, le sue eroiche credenziali sono stabilite sin dall'inizio.

Gli spettatori dell'epoca avrebbero riconosciuto i problemi di un veterano disabile al suo rientro in patria e l'attualità costituiva per il duo Dix e Cowan un efficiente, convenzionale strumento da utilizzare nella costruzione di una trama che si faceva sempre più bizzarra. Il richiamo alla prima guerra mondiale consente di interpretare la vicenda secondo un'ideologia ben precisa: adesso questo giovane americano può anche essere depresso; può anche essersi invaghito di una bella, volubile francese; ma alla fine avrà successo (diventando ricco) e comprenderà la superiorità di Poll (sa cucirgli i bottoni sulle camicie). Dopo tutto gli americani hanno aiutato a vincere la guerra e Arthur ha avuto l'ardire di chiedere a Rosa di poter tenere, come ricordo, il suo fazzoletto.

Fool's Paradise, 1921. Anne Bauchens, Clare West, Florence Burgess Meehan, Cecil B. DeMille. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

In secondo luogo, a due terzi circa del film, Arthur – la cui vista è tornata perfetta – è in Siam a corteggiare Rosa, che si è recata in quel paese per studiare antiche danze religiose e civettare con il principe Talat-Noi. Una destinazione tanto esotica non è casuale come potrebbe sembrare: DeMille era amico della scrittrice-conferenziera Florence Burgess Meehan, che all'epoca era considerata un'autorità per tutto ciò che riguardava il Siam e che collaborò al film come consulente. Quanto accade ad Arthur in Siam corrisponde a ciò che aveva sofferto in Francia: se la grande guerra lo aveva quasi privato della vista, il Siam gli conferisce una maggior capacità di comprensione. Il Siam funge anche da elemento di contrasto, facendo risaltare la modernità dell'America postbellica. Le prime immagini di *Fool's Paradise* ci mostrano la vivace e movimentata via principale di El Paso, dove le donne guidano la motocicletta portando i bambini nel sidecar e i pozzi petroliferi si ergono come una promessa di

form. First, they deployed World War I strategically. A short, simple scene on the lawn of a French hospital early in the film economically sets the story's time and introduces its main character. A shrapnel wound has damaged Arthur's eyesight, but his stay at the convalescent hospital provides the opportunity to meet Rosa Duchene, sparking the narrative's trajectory. As a wounded doughboy, his heroic credentials are established from the start.

Contemporary audiences would have recognized the troubles of a disabled veteran returning home, and topicality was an efficient and conventional tool for Dix and Cowan to use as they constructed a plot which became progressively zany. Tapping into World War I also encouraged a particularly ideological sense-making: this young American may be down now; he may be infatuated with a fickle, French beauty; but he will succeed (by getting rich), and will come to recognize Poll's greater worth (she can sew buttons onto his shirts). After all, Americans helped to win the War, and Arthur had the gumption to ask Rosa for her handkerchief as a keepsake.

Second, about two-thirds of the way through the movie, Dix and Cowan send Arthur – whose sight has been restored – to Siam to woo Rosa. She is there to study ancient religious dances and to play the coquette for Prince Talat-Noi. The exotic destination isn't as random as one might imagine: DeMille was friends with writer-lecturer Florence Burgess Meehan, considered an expert at the time on all things Siamese, and she became a consultant on the film. What happens to Arthur in Siam dovetails with what he suffered in France: if the Great War nearly robbed him of his sight, Siam bestows greater insight. Siam also provides a contrast, setting post-war America in sharply modern relief. The first images in Fool's Paradise *show El Paso's bustling, multi-ethnic Main Street, where women drive motorcycles while their babies ride in sidecars, and oil derricks stand sentry, promising wealth*

Fool's Paradise, 1921. Mildred Harris. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

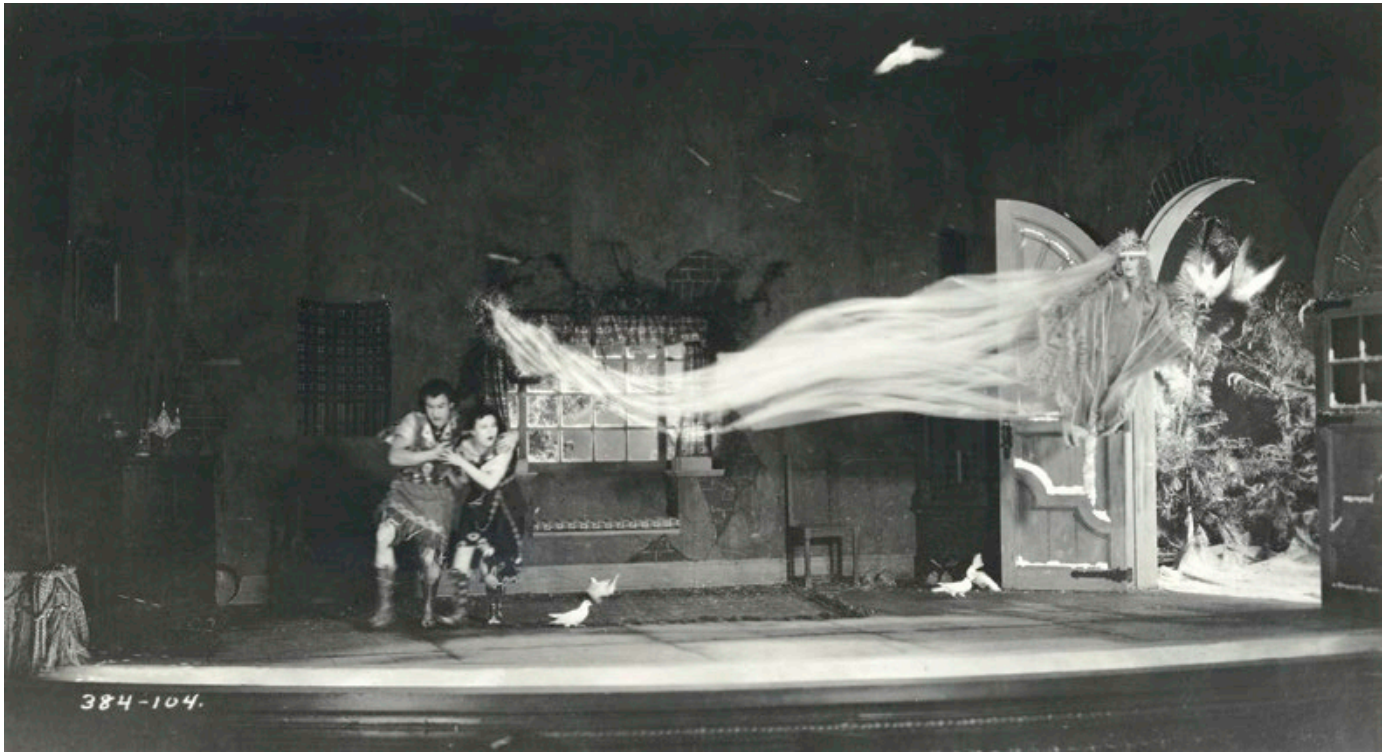
ricchezza smisurata. Il Siam appare invece più tradizionale. Qui le donne fanno il bucato nel fiume, i mahut guidano gli elefanti lungo i sentieri e le cupole smerlate degli edifici evocano una fantasia orientalista (che appare particolarmente straordinaria in una copia a colori non ancora preservata del George Eastman Museum). Non sorprende che la produzione abbia sforato il budget: secondo un intrigante articolo dell'*Exhibitors Trade Review* (24.12.1921), alla prima al Criterion Theatre di New York fu presentata una versione del film di 11.000 piedi. Se questo dato è attendibile, viene da chiedersi che cosa contenessero esattamente i 2.319 piedi ora perduti.

beyond measure. Siam looks more traditional. There, women wash clothes in the river, mahouts *guide their elephants along a path, and the scalloped domes of buildings evoke an orientalist fantasy (which looks especially stunning in a currently unpreserved color print at the George Eastman Museum). Unsurprisingly, the production ran over-budget: a tantalizing article in* Exhibitors Trade Review *(24.12.1921) states the film was presented at 11,000 feet when it premiered at New York's Criterion Theatre, which, if accurate, makes one wonder exactly what was in the now-lost 2,319 feet.*

Fool's Paradise, 1921. Conrad Nagel, Dorothy Dalton. (George Eastman Museum)

Benché si tratti di episodi presentati per suscitare risate razziste, a El Paso un afroamericano può fare il lustrascarpe un giorno e diventare ricco il giorno successivo; una donna nativa americana può sedere fumando la pipa davanti alla propria tenda, osservando stupefatta gli uomini che vi stanno spingendo dentro un pianoforte. La società siamese ripete invece da tempo immemorabile gli stessi rituali e gli stessi formalizzati passi di danza. Arthur rifiuta con sdegno le antiche usanze del luogo e, dopo aver salvato un agnello sacrificale, esclama: "Avete uno *strano* modo di divertirvi, voialtri!" Il Siam è splendido ma il Texas,

Although played for racist laughs, in El Paso a Black man can shine shoes one day and strike it rich the next; a Native American woman can sit outside her tent smoking a pipe, nonplussed as men shove a piano through the open tent-flap. Conversely, in Siam society has performed the same rituals and danced the same formalized steps for a very long time. Arthur disdains its ancient customs, and after saving a literal sacrificial lamb, he exclaims, "You fellows have some *idea of Sport!" Siam is beautiful, but Texas,*



Fool's Paradise, 1921. Kamuela C. Searle, Jacqueline Logan, Mildred Harris. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

pur rozzo ed aspro, è pronto ad accogliere un giovane che ora getterà alle ortiche le sue orribili poesie per accingersi alla costruzione di un paese dinamico e democratico.

Il terzo significativo elemento che Dix e Cowan aggiungono alla sceneggiatura è l'umorismo. Anche in questo caso danno prova di capacità e arguzia. Non è un caso che Poll Patchouli rubi la scena. In effetti tutte le figure femminili sono intrepide e competenti. Dix e Cowan le descrivono come fantasiose, determinate e brave nel loro lavoro – e tutte hanno un lavoro. Poll, però, è quella divertente. Basta guardare le anatre impagliate volare quando ella imita la chiamata alla ribalta di Rosa. Quando Arthur l'abbandona per Rosa, Poll mette in guardia Chum, il cane di lui: "È meglio che tu lo segua o lascerà anche te – per un barboncino francese." Beulah Marie Dix e Sada Cowan hanno aggiunto in questa trama ora americanizzata azione, divertimento e scene di fuoco e di ghiaccio. Quanto indicato negli annunci pubblicitari e nei titoli di testa era corretto: il racconto di Leonard Merrick "The Laurels and the Lady" aveva soltanto "suggerito" *Fool's Paradise*.

Leslie Midkiff DeBauche

though rough, is ready for a young man who will now quit writing terrible poems and get about the work of building a dynamic, democratic country.

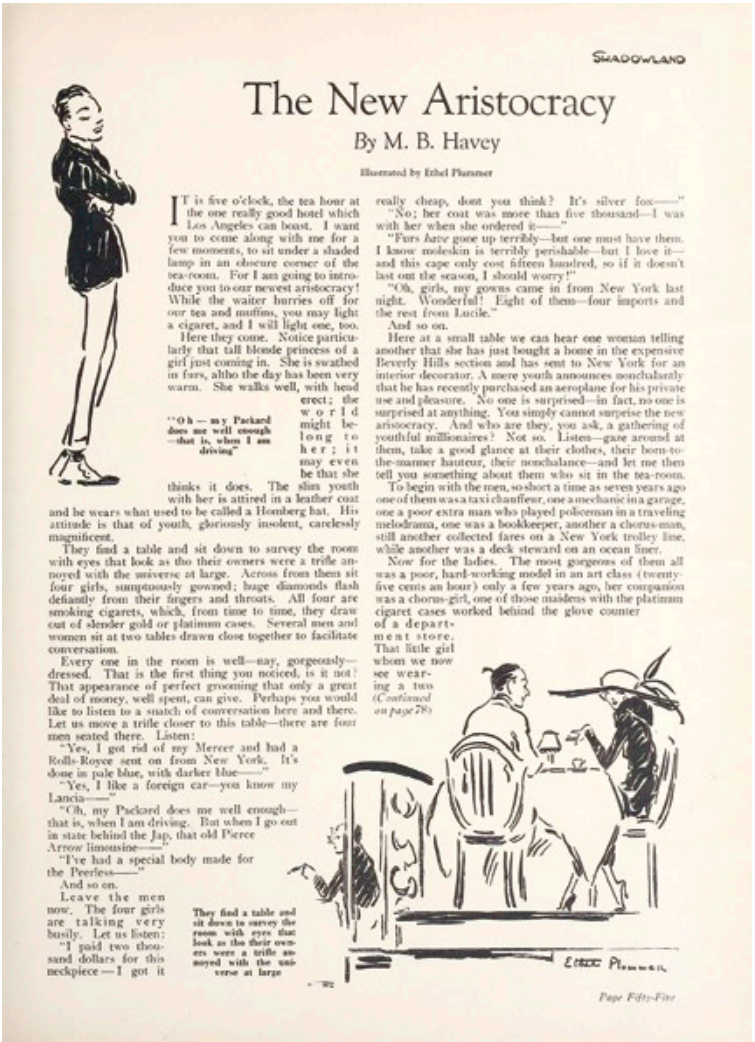
Dix and Cowan's third significant addition to the scenario is humor. Here, too, they demonstrate skill and wit. It is no accident that Poll Patchouli steals the show. In fact, all the female characters are plucky and competent. Dix and Cowan write them as imaginative, determined, and good at their jobs – and they all do have jobs. Poll, though, is the funny one. Watch the taxidermy ducks fly when she imitates Rosa's curtain call. After Arthur leaves her for Rosa, Poll warns Chum, his dog, "You'd better go with him – or he'll quit you, too – for a French Poodle!" Beulah Marie Dix and Sada Cowan added action, fun, and scenes of both fire and ice to this now Americanized plot. The ads as well as title credit were correct when they advised viewers that Leonard Merrick's story "The Laurels and the Lady" only "suggested" Fool's Paradise.

Leslie Midkiff DeBauche

Maie B. Havey

La penuria di dati biografici attendibili su Maie B. Havey, sceneggiatrice e saltuariamente attrice, contrasta con le più copiose informazioni di cui disponiamo riguardo alla sua carriera professionale. Sembra che abbia esordito nel cinema nel 1910 presso la Biograph Company, dove scrisse una serie di cortometraggi drammatici per D.W. Griffith, tra cui *His Sister-In-Law* (1910), *In the Days of '49* (1911), *The Smile of a Child* (1911) e *Blind Love* (1912). Dopo la Biograph, lavorò per Edison, per la Vitagraph e per Selig, e diresse il reparto sceneggiature della Reliance. Quando lasciò la Reliance per andare da Lubin, aveva ormai "raggiunto il successo come scrittrice per riviste" (*Camden [N.J.] Daily Courier*, 29.10.1913). In seguito, trascorse tre anni realizzando soggetti per la Universal; e, con il nome di Mabelle Harvey, recitò pure in due film, *How Could You, Jean?* (1918) e *Her Body in Bond* (1918).
Scrisse soggetti e sceneggiature per l'effimera Fay Tincher Film Company (1917-19), ed è noto che in quel periodo lei e Fay Tincher vivevano insieme. È stata avanzata l'ipotesi che fossero amanti, ma si tratta di una congettura impossibile da confermare (*Slapstick Divas: The Women of Silent Comedy*, il libro del 2017 di Steve Massa, offre le informazioni più oggettive sulla loro collaborazione). Nel 1919 fu nominata responsabile del reparto sceneggiature della Bessie Barriscale Features e per quella star scrisse una serie di film, ma si sono reperiti dati posteriori al 1920. Nel gennaio di quell'anno

The scarcity of reliable biographical data about the writer and occasional actress Maie B. Havey contrasts with more extensive information about her professional career. She appears to have entered films in 1910 at the Biograph Company, where she wrote a string of dramatic shorts for D.W. Griffith, including His Sister-In-Law *(1910),* In the Days of '49 *(1911),* The Smile of a Child *(1911), and* Blind Love *(1912). After Biograph, she worked for Edison, Vitagraph, and Selig, and was in charge of Reliance's scenario department. At the time she left Reliance to join Lubin, Havey was reported to have been "meeting with success as a magazine writer"* (Camden [N.J.] Daily Courier, *29.10.1913). Afterwards, she spent three years producing stories for Universal, and she also acted in two films,* How Could You, Jean? *(1918) and* Her Body in Bond *(1918), under the name Mabelle Harvey.*
Havey wrote stories and scenarios for the short-lived Fay Tincher Film Company (1917-19), during a period when it is known that she and Tincher lived together. Some have suggested they were lovers, though this is impossible to corroborate (Steve Massa's Slapstick Divas: The Women of Silent Comedy, *2017, provides the most balanced information on their collaboration). In 1919 she was appointed head of the scenario department of Bessie Barriscale Features and wrote a number of films for the star, but no credits have been found beyond 1920. In January of*



SHADOWLAND

The New Aristocracy

By M. B. Havey

Illustrated by Ethel Plummer

IT is five o'clock, the tea hour at the one really good hotel which Los Angeles can boast. I want you to come along with me for a few moments, to sit under a shaded lamp in an obscure corner of the tea-room. For I am going to introduce you to our newest aristocracy! While the waiter hurries off for our tea and muffins, you may light a cigaret, and I will light one, too.

Here they come. Notice particularly that tall blonde princess of a girl just coming in. She is swathed in furs, altho the day has been very warm. She walks well, with head erect; the world might belong to her; it may even be that she thinks it does. The slim youth with her is attired in a leather coat and he wears what used to be called a Homberg hat. His attitude is that of youth, gloriously insolent, carelessly magnificent.

"Oh — my Packard does me well enough — that is, when I am driving"

They find a table and sit down to survey the room with eyes that look as tho their owners were a trifle annoyed with the universe at large. Across from them sit four girls, sumptuously gowned; huge diamonds flash defiantly from their fingers and throats. All four are smoking cigarets, which, from time to time, they draw out of slender gold or platinum cases. Several men and women sit at two tables drawn close together to facilitate conversation.

Every one in the room is well—nay, gorgeously—dressed. That is the first thing you noticed, is it not? That appearance of perfect grooming that only a great deal of money, well spent, can give. Perhaps you would like to listen to a snatch of conversation here and there. Let us move a trifle closer to this table—there are four men seated there. Listen:

"Yes, I got rid of my Mercer and had a Rolls-Royce sent on from New York. It's done in pale blue, with darker blue——"

"Yes, I like a foreign car—you know my Lancia——"

"Oh, my Packard does me well enough—that is, when I am driving. But when I go out in state behind the Jap, that old Pierce Arrow limousine——"

"I've had a special body made for the Peerless——"

And so on.

Leave the men now. The four girls are talking very busily. Let us listen:

"I paid two thousand dollars for this neckpiece — I got it really cheap, dont you think? It's silver fox——"

"No; her coat was more than five thousand—I was with her when she ordered it——"

"Furs *have* gone up terribly—but one must have them. I know moleskin is terribly perishable—but I love it—and this cape only cost fifteen hundred, so if it doesn't last out the season, I should worry!"

"Oh, girls, my gowns came in from New York last night. Wonderful! Eight of them—four imports and the rest from Lucile."

And so on.

Here at a small table we can hear one woman telling another that she has just bought a house in the expensive Beverly Hills section and has sent to New York for an interior decorator. A mere youth announces nonchalantly that he has recently purchased an aeroplane for his private use and pleasure. No one is surprised—in fact, no one is surprised at anything. You simply cannot surprise the new aristocracy. And who are they, you ask, a gathering of youthful millionaires? Not so. Listen—gaze around at them, take a good glance at their clothes, their born-to-the-manner hauteur, their nonchalance—and let me then tell you something about them who sit in the tea-room.

To begin with the men, so short a time as seven years ago one of them was a taxi chauffeur, one a mechanic in a garage, one a poor extra man who played policeman in a traveling melodrama, one was a bookkeeper, another a chorus-man, still another collected fares on a New York trolley line, while another was a deck steward on an ocean liner.

Now for the ladies. The most gorgeous of them all was a poor, hard-working model in an art class (twenty-five cents an hour) only a few years ago, her companion was a chorus-girl, one of those maidens with the platinum cigaret cases worked behind the glove counter of a department store. That little girl whom we now see wearing a two

(Continued on page 78)

They find a table and sit down to survey the room with eyes that look as tho their owners were a trifle annoyed with the universe at large

Ethel Plummer

Shadowland, January 1920, p. 55.

pubblicò sulla rivista *Shadowland* un racconto intitolato "The New Aristocracy," in cui dipingeva un vivace ritratto della nuova élite hollywoodiana. Nel corso della sua carriera utilizzò vari pseudonimi, tra cui M. B. Havey, Maie B. Havey, Mabelle Harvey, May Havey e May Blossom Havey.

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

that year Havey published a story in the magazine Shadowland, *"The New Aristocracy," giving a colourful description of Hollywood's freshly minted elite. During her known career she used a variety of names, including M. B. Havey, Maie B. Havey, Mabelle Harvey, May Havey, and May Blossom Havey.*

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

AT THE MASQUERADE BALL (Op het Gemaskerd Bal) (US 1912)

REGIA/DIR: Ashley Miller. SCEN: Maie B. Havey. CAST: Edna Flugrath (*Margaret, the stenographer [Margaret Barker]*), Mrs. William [Jennie] Bechtel (*Mrs. Van Rensellaer [Mrs. Renselaer]*), George Lessey (*Jack, suo figlio/her son [John Renselaer]*), Jessie McAllister (*Miss Bertram, la sua segretaria/her secretary*), Walter Edwin (*Henry Roberts*). PROD: Edison Company. USCITA/REL: 22.10.1912. COPIA/COPY: 35mm, 310 m. [1017 ft.], 14'33" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Nei suoi primi soggetti a noi noti, Maie B. Havey si cimentò con serie varianti topiche e tematiche del genere drammatico: dalla gelosia alle liti familiari, dall'alcolismo alle storie d'amore, dai triangoli sentimentali ai legami tra sorelle. *At the Masquerade Ball*, la sua prima collaborazione dopo quelle con Griffith, introduce un tono più leggero e spensierato rispetto ai soggetti da lei scritti per la Biograph. La vicenda si impernia su una festa dell'alta società, cui partecipa una giovane segretaria di nome Margaret la quale trova per caso un invito a un ballo. Rimanendo sempre mascherata ella danza e flirta, ricambiata, con Jack Van Rensellaer, amico del suo principale; il gioco delle identità nascoste diventa però drammatico quando la signora Winslow perde la sua spilla di diamanti e, dopo aver chiesto a tutti di togliersi la maschera, si convince che Margaret sia colpevole del furto. Jack difende il suo onore e quando la spilla viene ritrovata, è ben contento di presentare la giovane alla madre e confermare la loro relazione.

Il film tratta temi riguardanti la mobilità sociale: Margaret riesce a sfidare in termini personali e sociali la gerarchia delle classi grazie alla propria onestà e alla potenza dell'amore romantico. Un tale scenario poteva sicuramente piacere alle tante spettatrici che fantasticavano di una "mobilità verso l'alto attraverso lo svago" (Shelley Stamp, *Movie-Struck Girls*, 2018), vedendo nella situazione di Margaret un pregnante riflesso delle loro vite.

Gli esterni, girati a Manhattan, comprendono una scena con Margaret di fronte al Park & Tilford Building, che ospitava un negozio di alimentari di lusso di Harlem – un sito facilmente raggiungibile dagli studi Edison nel Bronx.

Il regista Ashley Miller (1867-1949) esordì come attore e regista di vaudeville e compagnie teatrali di giro; nel 1906 passò al cinema, trascorrendo una parte significativa della sua carriera alla Edison operando come regista, sceneggiatore e produttore. Tra il 1916 e i primi anni Venti, fece anche alcune incursioni nel campo dell'animazione relativamente alle produzioni di John Randolph Bray e ai Paramount Pictographs. All'inizio degli anni Trenta tornò al teatro, dedicandosi agli spettacoli per bambini.

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

In her earliest known scripts, Havey experimented with serious thematic and topical variants of the drama genre, ranging from jealousy, domestic quarrels, and alcoholism, to romance, love triangles, and sisterly bonds. At the Masquerade Ball *was her first credit following her Griffith collaborations, and brings a more light-hearted, comedic tone to the kinds of stories she wrote for Biograph. The story revolves around a high-society event attended by a young secretary named Margaret, who happens upon an invitation to a masquerade ball. While remaining masked she dances and engages in a mutual flirtation with her boss's friend Jack Van Rensellaer, but the game of hidden identities turns dramatic when Mrs. Winslow loses her diamond brooch, and, after asking everyone to remove their disguises, she assumes that Margaret is the thief. Jack defends her honour, and once the brooch is found Jack happily introduces her to his mother and they confirm their relationship.*

*The script deals with issues of social mobility: Margaret succeeds in challenging the class hierarchy, personally and socially, through her honesty and the power of romantic love. Such a scenario would have appealed to the large numbers of female moviegoers who fantasized about "upward mobility through leisure" (*Shelley Stamp, Movie-Struck Girls, *2018), offering a poignant reflection of their lives in Margaret's situation.*

Exteriors were shot in Manhattan, including a scene with Margaret in front of the Park & Tilford Building, housing a luxury grocery emporium, in Harlem; the site would have been easily accessible from Edison's studios in the Bronx.

Director Ashley Miller (1867-1949) started out as an actor and stage manager in vaudeville and touring theatrical companies before moving to motion pictures in 1906, spending a substantial part of his career with Edison as a director, writer, and producer. He also made forays into animation beginning in 1916 and continuing into the early 1920s, in connection with John Randolph Bray's productions and Paramount Pictographs. In the early 1930s he returned to work in the theatre, where he focused on children's entertainments.

Olivia Hărşan, María Hernández, John Jacobsen

A SEA MYSTERY (Het Geheim Der Zee) (US 1916)

REGIA/DIR: Lucius J. Henderson. SCEN: Maie B. Havey. CAST: Robert Lee (*il marito/Husband [Ralph Panzer]*), Mary Fuller (*Mary [Mona Fuller]*), Paul Panzer (*John [Paul/John Belmont]*), Ralph Belmont (*Ralph [Bob Belmont]*). PROD: Victor Film Company. DIST: Universal Film Mfg. Company. USCITA/REL: 21.01.1916. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 210 m. (689 ft., orig. l. 1,000 ft.], 13'46" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Procedendo nella sua carriera, Maie B. Havey affrontò argomenti più pesanti come lo spionaggio (*Day Break*, 1913), il gioco d'azzardo (*In the Gambler's Web*, 1914), il contrabbando d'oppio (*The Sheriff of Pine Mountain*, 1916) e persino una bizzarra satira del vegetarianismo (*The High Cost of Starving*, 1917). In *A Sea Mystery* Mary spara al marito, si getta in mare dalla nave con un drammatico tuffo e raggiunge la riva a nuoto per sfuggire alle conseguenze del delitto che crede di aver commesso. Il film esplora i temi tipici del melodramma popolare, come la fuga dalle violenze, la scoperta dell'amore, il sacrificio o la vendetta. Giunta a terra, Mary è salvata da due fratelli, entrambi pescatori; l'incertezza che il loro amore suscita in lei tocca un vertice drammatico quando riappare il marito.

L'inizio di *A Sea Mystery* capovolge audacemente le tradizionali aspettative narrative: assistiamo a un violento alterco tra marito e moglie, subito seguito da un colpo di pistola e dal tuffo in mare della donna. Quando Mary arriva a terra ed è accolta dai due gentili fratelli, gli elementi strutturali si trasformano, avvicinandosi al modello di un melodramma rurale alla Griffith. L'autrice riunisce nella sua sceneggiatura questi due mondi differenti, collegandoli direttamente all'evoluzione del personaggio di Mary e instaurando una tensione tra il passato turbolento di lei e il futuro sereno che l'attende dopo aver navigato in acque inesplorate alla ricerca della felicità.

Il regista Lucius J. Henderson (1861?-1947) è stato un attore, produttore e regista teatrale e cinematografico che aveva esordito professionalmente come pianista da concerto. Dopo aver recitato con varie compagnie teatrali di giro sotto la guida di Helena Modjeska, Tommaso e Alessandro Salvini ed Edwin Milton Royle, entrò nel mondo del cinema, dirigendo e interpretando film per la Thanhouser; poi lavorò con varie altre case e fondò la sfortunata American Cinema Company. Secondo Q. David Bowers si trasferì in Europa realizzando film in Inghilterra e in Italia (non si conosce però alcun titolo), per comparire poi in *White Mice* (1926, Edward H. Griffith), girato in esterni a Cuba con protagonisti William Powell e Jacqueline Logan. Alla fine degli anni Trenta Henderson lavorava prevalentemente alla radio.

OLIVIA HĂRŞAN, MARÍA HERNÁNDEZ, JOHN JACOBSEN

*As her career developed, Havey addressed heavier subject matter, such as espionage (*Day Break*, 1913), gambling (*In the Gambler's Web*, 1914), opium smuggling (*The Sheriff of Pine Mountain*, 1916), and even an oddball satire about vegetarianism (*The High Cost of Starving*, 1917). In* A Sea Mystery*, Mary shoots her husband and dramatically jumps off a ship, swimming to shore to escape the consequences of the murder she believes she's committed. The film explores typical themes of popular melodrama, such as escaping from abuse, finding love, sacrifice, or revenge. Once on land, Mary is rescued by two brothers, both fishermen; the uncertainty their love causes within her reaches a dramatic peak when her husband reappears.*

The opening of A Sea Mystery *boldly upends traditional narrative expectations, featuring a violent altercation between husband and wife, followed swiftly by a pistol shot and then the woman jumping overboard. Once Mary reaches shore and is taken in by the kind brothers, the structural elements transition into a more Griffith-like rural melodrama. Havey unites these two different worlds in her scenario, linking them directly to Mary's character development and creating tension between her turbulent past and her peaceful future, navigating uncharted waters in order to find happiness.*

Director Lucius J. Henderson (1861?-1947) was an actor, producer, and director in both theatre and film, who began his professional career as a concert pianist. After performing with various touring stage companies under the aegis of Helena Modjeska, Tommaso and Alessandro Salvini, and Edwin Milton Royle, he entered films as a director and actor with Thanhouser, later working with several other studios and founding the ill-fated American Cinema Company. According to Q. David Bowers, he moved to Europe, producing films in England and Italy, though no titles are listed, and then appeared in White Mice *(1926, Edward H. Griffith), filmed on locations in Cuba with William Powell and Jacqueline Logan. By the late 1930s Henderson was largely working in radio.*

OLIVIA HĂRŞAN, MARÍA HERNÁNDEZ, JOHN JACOBSEN

Katharine Hilliker

UP IN THE AIR AFTER ALLIGATORS (US 1919)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: W. O. Runcie. MONT/ED, DID./TITLES: Katharine Hilliker. PROD: "An Outing-Chester Picture", C. L. Chester Pictures Corporation, "in co-operation with *Outing* magazine". DIST: First National Exchanges. USCITA/REL: 04.1919. COPIA/COPY: DCP, 13'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Nel 1919 Katharine Hilliker (1885-1965) aveva già lavorato nel giornalismo come correttrice di bozze, cronista mondana e redattrice cinematografica; era stata co-direttrice del reparto sceneggiature della Universal, assistente alla produzione e montatrice nel dipartimento cinema della U.S. Public Division of Information, oltre che pubblicista cinematografica; e con il film Select *The Lesson* (1918), aveva già esordito con successo come autrice di didascalie.
In seguito, come documenta in maniera esauriente il suo profilo scritto da Kristen Hatch per il Women Film Pioneers Project, ella avrebbe raggiunto risultati ancor più importanti, cogliendo ogni occasione per apprendere i meccanismi del cinema nell'era del muto, dalla grafica al montaggio. Nell'arco di poco più di un decennio dall'esordio alla Universal, avrebbe esercitato, con il suo secondo marito H. H. Caldwell, una determinante influenza creativa, dalla pre-produzione alle didascalie al montaggio finale, sui film della Fox *Lucky Star* (*La stella della fortuna)*, *7th Heaven* (*Settimo cielo*) e *Sunrise* (*Aurora)*. Immersa com'era nei mestieri del cinema, in soli pochi anni (1918-1920) avrebbe curato montaggio e didascalie di oltre 50 cortometraggi di viaggio della serie "Chester Outing Scenics" realizzata dal produttore C. L. Chester per la rivista dedicata allo sport *Outing*. Questo *Up in the Air After Alligators* è un esempio della verve delle sue didascalie. Un articolo di Alison Smith apparso su *Photoplay* del maggio 1920, "Kidding Mother Nature" ("Madre Natura presa in giro"), elogia Katharine Hilliker per la maniera in cui "deliberatamente vivacizza le didascalie", dando loro una coloritura colloquiale che le distingue dalle convenzionali, ampollose descrizioni proprie di queste escursioni didattiche. *Alligators* ci presenta "lo sportivo moderno", un giovanotto arrivato in volo a Palm Beach che abbandona il consorzio umano per i membri di una comunità "resi sempre più squamosi dall'età e con un gran nasone".
Gli spettatori delle Giornate, come gli alligatori, troveranno forse particolarmente divertente la dimostrazione di come si possono "mettere a nanna [i rettili]".
Tra i film di viaggio ancora esistenti di Katharine Hilliker proponiamo questo per le caustiche didascalie e per il cambiamento del punto di vista: da quello dell'anonimo sportivo a quello di Fido, l'alligatore catturato. *Kentucky Pride*, il lungometraggio proiettato dopo questo corto, utilizza didascalie antropomorfe per i cavalli, proprio come Hilliker fa qui per gli alligatori – ne è un esempio la battuta con cui Fido si congeda: "… era un mondo infernale e non un posto per alligatori". – GABRIEL PALETZ

By 1919, Katharine Hilliker (1885-1965) had worked in journalism as a proofreader, society and motion picture editor, an associate editor in the Universal scenario department, an assistant producer and film editor for the Film Division of the U.S. Public Division of Information, a movie publicist, and, with the film The Lesson *(1918, Select), had already begun her career as a successful title-writer.*
Hilliker would go on to do even more, as well-documented in Kristen Hatch's profile for the Women Film Pioneers Project. She seized upon opportunities to learn about motion pictures in the silent era, from graphic design to editing. In just over a decade from her start at Universal, Hilliker and her second husband H. H. Caldwell would exert a decisive creative influence, from pre-production and titling to final cut, on Lucky Star, 7th Heaven, *and* Sunrise *at Fox.*
As part of her immersion in film crafts, in just a few years (1918-1920) Hilliker would edit and title over 50 short travelogues for producer C. L. Chester's "Chester Outing Scenics," made for the sporting magazine Outing. *The 1919 scenic,* Up in the Air After Alligators, *illustrates Hilliker's panache with titles. An article by Alison Smith in the May 1920 issue of* Photoplay, *"Kidding Mother Nature," lauds Hilliker for the way "she deliberately 'jazzed' her scenic sub-titles" with colloquial appeal, to set them apart from the conventional, purple-prosed descriptions of educational excursions.* Alligators *introduces us to "the modern sportsman," a young man flying down to Palm Beach, who forsakes human company for "society scaly with age and tremendously snooty." Giornate attendees may be particularly tickled – with the alligators – by the demonstration of "one way of puttin' em [the reptiles] to sleep."*
This film has been selected among Hilliker's surviving scenics for its coruscating titles and change in point-of-view from the anonymous sportsman to the captured alligator, Fido. The accompanying feature Kentucky Pride *uses titles anthropomorphically for horses, as Hilliker does here for alligators, exemplified by Fido's parting shot: "it was a helluva world and no place for an alligator."*

GABRIEL PALETZ

Agnes Christine Johnston

AN OLD FASHIONED BOY (US 1920)

REGIA/DIR: Jerome Storm. SCEN: Agnes Christine Johnston. PHOTOG: Chester Lyons. MONT/ED: Harry L. Decker. ART TITLES: F. J. van Halle, Carl Schneider, Leo H. Braun. SCG/DES: W. L. Heywood. TECH DIR: Harvey C. Leavitt. CAST: Charles Ray (*David Warrington*), Ethel Shannon (*Betty Graves*), Wade Boteler (*Herbert Smith*), Grace Morse (*Sybil, sua moglie/his wife*), Hal [Hallam] Cooley (*Ferdie Blake*), Alfred Allen (*il dottore/Doctor Graves*), Gloria Joy (*Violet*), Frankie Lee (*Herbie*), Virginia Brown *(la piccina/the baby*). PROD: Ince Paramount-Artcraft; *supv:* Thomas H. Ince. DIST: Famous Players-Lasky Corp.; Paramount Pictures. USCITA/REL: 31.10.1920. COPIA/COPY: DCP, 67' (da/*from* 16mm); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Questo film risulta sopravvissuto nel solo formato 16mm presso l'archivio dell'UCLA che lo ha cortesemente digitalizzato nel 2021 per permetterne la proiezione alle Giornate.
The only print known to survive is a 16mm copy at the UCLA Film & Television Archive, which kindly digitized it for screening at the Giornate.

L'ingenuo David Warrington (Charles Ray) desidera a tal punto condurre una vita tradizionale nei sobborghi residenziali che sorprende la sua "moderna" innamorata acquistando, dopo il loro primo bacio, una "perfetta" villetta suburbana; la trascina quindi a vedere la loro futura dimora. Trovando presuntuoso da parte di David l'aver anticipatamente acquistato e arredato la casa e per nulla attratta dalla prospettiva di una vita domestica d'altri tempi, Betty rompe il fidanzamento e si mette con Ferdie Blake, un "moderno" bellimbusto, che è l'opposto di tutto ciò che il "ragazzo all'antica" rappresenta.
A David si offre poi l'imprevista opportunità di sperimentare la vita domestica cui aspira: tra i suoi amici Herbert e Sybil Smith scoppia un violento litigio e Sybil torna alla casalbergo della madre, affidando i bambini alle cure di David. Ben presto il giovane scapolo viene sopraffatto dagli eventi.
Nel tentativo di tenere sotto controllo i turbolenti bimbi Ray può esibire il suo talento comico, incarnando il personaggio del ragazzo di campagna goffo ma di buon cuore che era alla base del suo successo. L'*Atlanta Constitution* (3 novembre 1922) si divertì vedendo i tentativi di David di provvedere ai bambini, in particolare nella sequenza della preparazione delle caramelle morbide che trasforma il paradiso domestico del giovanotto in "qualcosa di simile a una bisca dopo un'irruzione della polizia". David cerca disperatamente aiuto al telefono. Il dottor Graves, padre di Betty, accorre per curare i bambini che hanno il mal di pancia a causa delle caramelle e decide di mettere in quarantena tutta la famiglia, in forza di un caso di "morbillo nero". L'isolamento riguarda ora anche Betty, che funge da infermiera. Una situazione che in tempi di pandemia mondiale come i nostri può sembrare profetica: gli spettatori odierni potranno immedesimarsi senza difficoltà nelle tese dinamiche che si producono quando troppe persone dal carattere incompatibile si trovano rinchiuse in un'angusta casetta.
A inizio anni Venti questa commedia romantica colpì come "satira della vita rurale" e molti critici ne elogiarono la carica comica e la convincente interpretazione di Ray. Il contributo della sceneggiatrice alla creazione di una "struttura impeccabile" per "questo brillante soggetto"

Naïve David Warrington (Charles Ray) so longs to live a traditional suburban life that he surprises his "new-fashioned" love interest Betty Graves by purchasing the "perfect" suburban bungalow after their first kiss, and sweeps her off to see their prospective home. Finding David's pre-emptive home buying and furnishing presumptuous, and bridling at the prospect of living in old-fashioned domesticity, Betty breaks off the engagement and takes up with Ferdie Blake, a roguishly "modern" competitor who is the opposite of everything the "old-fashioned boy" represents.
David subsequently finds himself with the unexpected opportunity to test the domestic life he craves when a heated dispute between his friends Herbert and Sybil Smith causes Sybil to run away to her mother's apartment hotel, entrusting her children to David's care. The young bachelor quickly finds himself overwhelmed.
It's in trying to manage the rambunctious youngsters that Ray gets to showcase his comedic talents, embodying the bumbling but good-natured country-boy character that made him such a success. The Atlanta Constitution *(3 November 1922) delighted in David's attempts to provide for the children, particularly the taffy-making sequence in which the kitchen is reduced to a shambles, transforming his domestic paradise into "something like a gambler's den after a raid by the police." David desperately phones for help. Betty's father, Dr. Graves, arrives to treat the children's taffy-induced stomachaches, and decides to quarantine the entire household, citing a case of "black measles." The lockdown now includes Betty, acting as their nurse. The situation can be regarded as prescient in the light of parallels with today's pandemic world, whose audiences will be able to relate to the strained dynamics of sequestering too many people with incompatible personalities in a small bungalow.*
At the dawn of the 1920s, this romantic comedy struck a chord as a "satire on rural life," and many reviewers praised its ability to produce laughs, and Ray's winning performance. The contribution of the film's scenarist in creating a "flawless

An Old Fashioned Boy, 1920. Wade Boteler, Gloria Joy, Charles Ray, Ethel Shannon, Frankie Lee, Grace Morse. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

fu giustamente posto in rilievo sul *Moving Picture World* (13 novembre 1920) da Louis Reeves Harrison. Agnes Christine Johnston (1896-1978) lavorò nel cinema per oltre 35 anni, scrivendo le sceneggiature di alcune tra le più popolari commedie drammatiche dell'epoca del muto e del sonoro, per divi come Mary Pickford, Charles Ray e Marion Davies, oltre che quelle di numerosi episodi di "Andy Hardy", la popolare serie

structure" for "this bright story" was also rightly singled out in Moving Picture World *(13 November 1920) by Louis Reeves Harrison. Agnes Christine Johnston (1896-1978) worked in the film industry for over 35 years, and was the scenario writer for some of the most popular comedy-dramas of the silent and sound periods, for stars such as Mary Pickford, Charles Ray, and*

An Old Fashioned Boy, 1920. Virginia Brown, Charles Ray, Frankie Lee, Gloria Joy. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

per famiglie della M-G-M. In "The Comedy Scenario", un articolo apparso nel 1917 su *Moving Picture World*, la sceneggiatrice individua nella "commedia drammatica" il film ideale, in quanto capace di suscitare le emozioni "elementari" che sono "più vicine alla vita reale" e di "alternare un sorriso a una lacrima, in modo da accentuare, grazie alla forza del contrasto, l'intensità dell'uno e dell'altra". Ella sottolinea che

Marion Davies, as well as several of M-G-M's popular "Andy Hardy" family series. In "The Comedy Scenario," a 1917 article in Moving Picture World, *Johnston calls the "comedy-drama" the ideal photoplay because of its ability to invoke "elemental" emotions that are "nearest to real life" and place a "smile sandwiched in with a tear, each increasing the other's potency*

An Old Fashioned Boy, 1920. Ethel Shannon, Charles Ray, Alfred Allen. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

il film muto non deve fondarsi eccessivamente sulla parola parlata, ma concentrarsi piuttosto sui metodi visivi della narrazione e creare "continuità" grazie a una costante interazione tra scrittura e montaggio, tale da assicurare una narrazione ininterrotta.

In un altro articolo, "A Feat in Photography", scritto questa volta per il *Washington Post* (14 novembre 1920), la Johnston afferma di aver

by power of contrast." She stresses that silent film not rely too heavily on the spoken word, but instead focus on visual methods of storytelling, and create "continuity" via writing and editing working in tandem to maintain an uninterrupted narrative.

In another article, for the Washington Post *(14 November 1920), "A Feat in Photography," Johnston claims she lobbied for*

insistito perché in *An Old Fashioned Boy* le transizioni tra una scena e l'altra avvenissero senza dissolvenze a iride, ma ricorrendo invece a scene contrastanti, con le sequenze d'azione seguite da una scena d'amore o "da un po' di vita vissuta". Benché quest'articolo e parecchie recensioni descrivano tale modalità di transizione fra le scene come una "novità" che consentiva agli spettatori di seguire lo "svolgimento" della trama senza "pause" o "dissolvenze", nel 1920 era naturalmente una tecnica usuale.

Se la leggerezza che i fan si aspettavano da Charles Ray è la colonna portante di *An Old Fashioned Boy*, il film affronta anche uno dei più accesi dibattiti dell'epoca, chiedendosi se il disdegno di una "ragazza moderna" come Betty per la vita casalinga e la sua preferenza per i cani rispetto ai bambini, costituisca un preannuncio del crollo della famiglia tradizionale. Una delle prime sequenze del film pone a contrasto la deliziosa casetta di campagna con l'altissima casalbergo in cui vivono le persone "moderne" come Betty e Ferdie e sul cui esterno indugia la macchina da presa.

In effetti, al di fuori degli schermi cinematografici si versavano allora fiumi di inchiostro sui mali derivanti da questo tipo di abitazioni, e sindaci e giudici della Corte Suprema erano alle prese con leggi che limitavano la possibilità di cucinare e allevare bambini in una casalbergo. Il film si addentra nel problema decorando i cartelli delle didascalie con immagini di bucoliche case di campagna e della tipica iconografia domestica, e prende esplicitamente posizione nel dibattito con il primo piano del titolo di un giornale ("Casalbergo e cani ritenuti causa di grave infelicità matrimoniale"). Con Betty che alla fine preferisce la casetta alla casalbergo e il "ragazzo all'antica" al "vivace" libertino, il recensore di *Photoplay* (febbraio 1921) conclude che il film è "la dimostrazione definitiva che le case albergo sono la radice di ogni male".

Forse *An Old Fashioned Boy* dovrebbe essere ricordato soprattutto come "una spassosa commedia di Charles Ray" che sottoutilizza i personaggi femminili, ma in realtà esso mette in luce anche la capacità di Agnes Christine Johnston di intrecciare riflessioni sul lavoro femminile e la vita familiare a una trama per il resto "all'antica" con il "bravo ragazzo che conquista la ragazza". Il particolare punto di vista del film non dovrebbe sorprendere, poiché alla stessa Johnston veniva spesso chiesto come riuscisse a conciliare i suoi ruoli di sceneggiatrice, moglie e madre: i titoli dei giornali sottolineavano il fatto che ella girava l'Europa con bebè al seguito, e le foto pubblicitarie esaltavano la sua capacità di lavorare nell'ufficio dello studio tenendo un piccino sulla scrivania.

Sul *Los Angeles Times* (22 marzo 1925) leggiamo che "Agnes ha continuato a lavorare fino al giorno in cui è nato il [loro] primo bambino. La notte in cui è arrivato Budgie, ella ha assistito all'anteprima di *Rich Men's Wives* ed è rincasata alle tre del mattino". Agnes Christine Johnston ricorda insomma la Betty di *An Old Fashioned Boy*, che esclama "le donne hanno troppa energia creativa per dedicarla unicamente ai lavori di casa. Se si ha una sola cosa da fare si diventa nevrasteniche". A suo dire, anzi, quando lavorava era "una moglie e una madre assai più equilibrata", e si era "tanto abituata a scrivere con

An Old Fashioned Boy *to develop transitions between scenes without the use of iris shots, wanting to create transitions via contrasting scenes, in which action sequences would be followed with a love scene or "bit of human interest." Although this article and several reviews describe the film's "continuous" approach to scene transitions as a "novelty" that allowed spectators to experience a story "unfolding" without the interruption of either a "break" or a "fade," such technique was, of course, common industry practice by 1920.*

While the light-hearted action that fans had come to expect from Charles Ray forms the backbone of An Old Fashioned Boy*, the film also engages in one of the era's heated debates, asking whether a "modern girl" like Betty's disdain for suburban domesticity and preference for raising dogs over children was a harbinger of the traditional family's demise. An early sequence contrasts the charming little country bungalow with the high-rise apartment house where "moderns" like Betty and Ferdie live, with the camera lingering on its exterior.*

In fact, considerable ink was being spilled off-screen over the evils of such modern dwellings, as laws restricting apartment-hotel cooking and child-rearing were being tackled by mayors and Supreme Court justices. Conveying its stake in the issue via art title cards adorned with bucolic country houses and domestic iconography, the film also explicitly weighs in on the debate via a close-up of a newspaper headline ("Great Marital Unhappiness Believed to be Due to Apartment Hotels and Dogs"). With Betty ultimately choosing bungalow over apartment hotel, and the "old-fashioned boy" over the "jazzy" roué*,* Photoplay*'s reviewer (February 1921) seemed to think "this picture proves conclusively that apartment houses are the root of all evil."*

While the film might be best known as a "rip-roaring Charles Ray comedy" that under-utilizes its female characters, it displays Johnston's characteristic ability to interweave debates about women's labor and domestic politics into an otherwise "old-fashioned" narrative of "good boy gets girl." This focus should come as no surprise, given that Johnston was frequently asked how she balanced her roles as scenario writer, wife, and mother, with headlines remarking how she traveled to Europe with her infant in tow, and publicity stills showcasing her ability to work in a studio office with a baby on her writing desk.

The Los Angeles Times *(22 March 1925) noted that "Agnes worked right up to the day [their] first baby was born. The very night Budgie came, she went to a pre-view of* Rich Men's Wives*, and got home at 3 o'clock in the morning." Johnston definitely sounds a bit like* An Old Fashioned Boy*'s Betty, claiming that "women have too much creative energy to spend it merely on housekeeping. You get neurasthenic if you have only one line." She even asserted she was "a much better tempered wife and mother" when working, and that she "got so used to writing*

An Old Fashioned Boy, 1920. Charles Ray, Ethel Shannon. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

i bambini che piangevano" da non riuscire più a lavorare "se non in un ufficio accanto al quale passassero rombanti autocarri". Possiamo solo sperare che la protagonista di questo film riesca a raggiungere i propri obiettivi di ragazza "moderna" anche dall'interno di una "deliziosa casetta inglese vecchio stile", come ha fatto la sua celebrata sceneggiatrice. – April Miller

with the babies crying" that she could no longer work "except in an office where the trucks are thundering by." One cannot help but hope that this film's female protagonist will succeed in achieving her "new-fashioned" goals from within the confines of a "charming, old-fashioned English house," much like its much-celebrated scenario writer. – April Miller

Anita Loos (1888-1981)

"Non so recitare questa roba, Nita! Che diamine – Non sono un attore!", diceva sorridendo Douglas Fairbanks alla sua sceneggiatrice. "Non sapevo recitare neanche quando ero una diva del cinema!", esclamò Constance Talmadge negli anni Sessanta rivolgendosi al produttore teatrale Leonard Sillman.

Una ragione del successo di Anita Loos come sceneggiatrice emerge da queste due battute – la prima è da lei citata nella sua autobiografia del 1966 *A Girl Like I,* la seconda nel suo volume del 1978 *The Talmadge Girls.* Celebre per la sua arguzia, l'autrice di *Gentlemen Prefer Blondes* scriveva sui periodici e per Broadway oltre che per il cinema. La sua più che trentennale longevità nell'industria cinematografica statunitense dipese anche dalla sua capacità di scrivere per star come Douglas Fairbanks, Constance e Norma Talmadge e Jean Harlow. *How to Write Photoplays* (1920), la guida attribuita alla Loos e al marito John Emerson, elargiva il seguente consiglio a chi aspirava a scrivere sceneggiature: "Assicuratevi di suscitare nel vostro pubblico una vera empatia, riversate quest'empatia nel personaggio interpretato dalla star, e assicuratevi che esso sia effettivamente adatto a una star o gruppo di star del cinema odierno." Può darsi – come sostengono Cari Beauchamp e Mary Anita Loos – che Anita Loos non abbia materialmente scritto questo consiglio. Tuttavia, il concetto di empatia per il personaggio della star rispecchia il modo in cui la sceneggiatrice intendeva il proprio lavoro e, cosa ancor più importante, il modo in cui lo praticava. I due film proposti dalla Giornate esemplificano l'abilità con cui la Loos riusciva a creare film adatti all'esuberante Fairbanks e alla seducente Constance ("Dutch") Talmadge.
Naturalmente sia il primo – divo teatrale prima che cinematografico – che la seconda sapevano recitare. Per entrambi, però, c'era una profonda differenza con interpreti drammatici "seri" quali la sorella di Constance, Norma – ovvero, per dirla con le parole di Constance, la differenza tra la "vera arte" di Norma e "il mio tipo di talento". Douglas Fairbanks e Constance Talmadge erano entrambi talentuosi e affascinanti, ma erano consapevoli del proprio fascino e dei propri limiti come interpreti e cercavano l'empatia di uno sceneggiatore che fosse in grado di scrivere il tipo di materiale che essi avrebbero potuto rendere al meglio sullo schermo.
Quest'empatia significava due cose: elaborare storie per specifiche star; indurre il pubblico cinematografico a simpatizzare con i personaggi da loro interpretati. Benché il talento verbale di Anita risultasse evidente agli spettatori nelle didascalie da lei scritte, per comprendere pienamente il suo lavoro è utile seguire le connessioni all'interno di quella che per Donna Casella è negli anni Dieci "il formato in continua espansione dello scenario". Nel 1912 il critico Epes Winthrop Sargent propone un conciso modello di copione – che chiamò "trama dell'azione" – nella sua popolare guida *The Technique of the Photoplay*. Concepito per film da due rulli, questo modello usa trattini per sintetizzare l'azione, come Sargent dimostra nella scena che si svolge tra

"I can't play that, Nita! Hell – I'm no actor!" Douglas Fairbanks grinned at his screenwriter.
"I couldn't act even when I was a movie star!" exclaimed Constance Talmadge to Broadway producer Leonard Sillman in the 1960s.

These remarks, the first related by screenwriter Anita Loos in her 1966 autobiography A Girl Like I, *and the second, quoted in her 1978 book* The Talmadge Girls, *indicate one key to her success as a screenwriter. Celebrated for her wit, the author of* Gentlemen Prefer Blondes *wrote for magazines and Broadway as well as films. Her longevity in the U.S. motion picture industry for over 30 years equally depended on her ability to write for stars, such as Douglas Fairbanks, Constance and Norma Talmadge, and Jean Harlow.* How to Write Photoplays, *the 1920 guide attributed to Loos and her husband John Emerson, offered this advice to the aspiring scenarist: "Be sure your audience is stirred to real sympathy, throw that sympathy to the star part, and be sure that this star part which you have created actually suits some star or group of stars of the modern motion picture." It may be, as Cari Beauchamp and Mary Anita Loos argue, that Anita Loos did not directly pen this advice. Yet the concept of "star sympathy" reflects both the screenwriter's understanding of her craft, and, most importantly, her practice. Our two films exemplify Loos's skill in creating vehicles for the exuberant Fairbanks and beguiling Constance ("Dutch") Talmadge.*
Of course, Fairbanks – a star on stage before films – and Talmadge could *act. But both keenly felt their differences from "serious" dramatic performers, like Constance's sister Norma – or, as Constance put it, the difference between Norma's "real art" and "my kind of talent." Fairbanks and Constance Talmadge were both talented and appealing, but they were self-conscious about their appeal and limitations as performers, and sought sympathy from a scenarist who could write the kind of material they could best put across onscreen. Loos's "star sympathy" had two aspects – crafting stories for particular stars, and making movie audiences sympathize with the star parts. Although Loos's verbal flair remains most evident to viewers in her intertitles, to fully understand her work it is helpful to track connections within what scholar Donna Casella calls "the continually expanding scenario format" of the 1910s. In 1912, the critic Epes Winthrop Sargent set out a succinct form of the scenario – which he called the "Plot of Action" – in his popular guide,* The Technique of the Photoplay. *Designed for two-reelers, this format used dashes to telescope the action, as Sargent demonstrated in a scene between a woman named Nell and her suitor John, which*

una donna di nome Nell e il suo corteggiatore John e che inizia così: "1– Parco – John è lì – impaziente – arriva un'automobile – Nell esce dall'auto – va da John – gli innamorati si salutano –".
Secondo Sargent, quello che chiamerò lo "stile a trattini" era vantaggioso per lo sceneggiatore che "non deve fermarsi a considerare la punteggiatura … il trattino non solo fa risparmiare un gran numero di parole di collegamento, ma suddivide la frase in singole azioni". Attraverso le guide di Catherine Carr (1914), di Marguerite Bertsch (1917) e di Loos/Emerson (1920), è possibile ricostruire lo sviluppo della sceneggiatura: le proposizioni si ampliano fino a diventare frasi con didascalie e intestazioni per le scene in interni ed esterni, e con ulteriori indicazioni si evolvono nel "continuity script".
Questa trasformazione non è però uniforme. Le prime sceneggiature di Anita Loos per Fairbanks contengono l'ambientazione delle scene e naturalmente le didascalie. I suoi copioni combinano inoltre questi aspetti successivi con un esteso "stile a trattini", per cui le sue parole, come i personaggi interpretati da Fairbanks, passano da un'azione all'altra da uno all'altro dei cinque rulli.
Ella creava scene sempre più audaci per Fairbanks e comiche miscele di sentimenti per Constance Talmadge, in modo da esaltare i punti di forza di ciascuno. I suoi copioni eludono le difficoltà dell'attore a stare fermo in una scena d'amore, o il rifiuto dell'attrice di fare un sacrificio, adeguandosi con tanta aderenza alle loro personalità che la recensione di *American Aristocracy* scritta da Frederick James Smith per *Motion Picture Mail* (28.10.1916) può applicarsi a entrambi i film qui di seguito presentati: "Possiamo garantire che la mera esuberanza della cosa mette … in un tale allegro buon umore … da diventare un'autentica delizia cinematografica.– Gabriel Paletz

begins: "1– Park – John on – impatient – car enters – Nell leaves car – comes to John – lovers' greetings –"
To Sargent, what I shall call the "dash style" offered advantages for the photoplay writer who does "not have to stop and consider punctuation … the dash not only saves a lot of connecting words, but it chops the sentence up into each action." Through the guides of scenarists Catherine Carr (1914), Marguerite Bertsch (1917), and Loos and Emerson (1920), one can trace the growth of the scenario: clauses grow into sentences with titles, and interior and exterior scene headings, and with other features evolve into the continuity script.
Yet this transformation was not uniform. Loos's earliest scenarios for Fairbanks feature scene locations, and, of course, titles. Her scripts also combine these later aspects of the scenario with an extended "dash style," so that her words, like Fairbanks's heroes, move from action to action across 5 reels.
Loos created scenes of escalating daring for Fairbanks and comic concoctions of feeling for Talmadge, to play to each star's particular strength. Her scripts dodged the difficulties Fairbanks had holding still for a love scene, or the refusal of Talmadge to make a sacrifice, with scenarios so attuned to their personalities that the review by Frederick James Smith of American Aristocracy *in* Motion Picture Mail *(28.10.1916) can apply to both films in this program written by Loos for her stars: "We guarantee that the sheer buoyancy of the whole thing will get to you … in such sprightly good humor … that it becomes a genuine screen joy."– Gabriel Paletz*

Anita Loos & Douglas Fairbanks

AMERICAN ARISTOCRACY (Nel mondo dei miliardi) (US 1916)
REGIA/DIR: Lloyd Ingraham. SCEN, DID/TITLES: Anita Loos. CAST: Douglas Fairbanks (*Cassius Lee*), Jewel Carmen (*Geraldine Hicks*), Charles DeLima (*Leander Hicks, il re degli spilloni/the Hatpin King*), Albert Parker (*Percy Peck*), Arthur [Artie] Ortego (*il "portiere misterioso"/the "mysterious porter"*), [Douglas Fairbanks, Jr. (*strillone/newsboy)*]. PROD: Fine Arts Film Co. DIST: Triangle Film Co. USCITA/REL: 12.11.1916. COPIA/COPY: 35mm, 3491 ft. (5 rl.), 49' (19 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Occorre approfondire le ricerche per verificare se Anita Loos, nelle sue sceneggiature per Douglas Fairbanks, abbia adottato lo "stile a trattini" secondo una strategia coerente. In ogni caso, fin dall'inizio della loro collaborazione, l'autrice ammise che la sfida, quando doveva creare un eroe fairbanksiano, consisteva nel fatto che lui "doveva essere sempre in movimento". Superò questa sfida modellando la forma in evoluzione della sceneggiatura in base alla propria interpretazione della personalità di lui.
In *American Aristocracy*, ella accresce la portata e la velocità dell'azione. Prima vediamo Cassius Lee, il personaggio interpretato da Fairbanks, andare a caccia di farfalle, poi scavalcare staccionate e arrampicarsi

More research is needed to show whether Loos adopted the "dash style" for Fairbanks as a consistent strategy in her scenarios for him. However, from the start of their collaboration the writer recognized that her challenge in writing a Fairbanks hero was that he "always had to be on the move." She met this challenge by shaping the changing form of the scenario to her understanding of his star personality.
In American Aristocracy, *Loos increases the action in both speed and size. Fairbanks's character Cassius Lee progresses from chasing butterflies to hopping guardrails and scaling the side of a mansion, piloting a racing car and hydroplane, and*

American Aristocracy, 1916. Douglas Fairbanks, ? (Museum of Modern Art, New York)

lungo la parete di un hotel, quindi balzare alla guida di una macchina da corsa e di un idrovolante, e infine tuffarsi in mare e salire su uno yacht – la nave pirata del suo rivale in amore – per sventare le trame di un "filibustiere", intenzionato a fornire polvere da sparo al Messico. Nel marzo del 1917, a qualche mese dall'uscita del film, la suscettibilità degli Stati Uniti in materia di armamenti al Messico, oggetto del "telegramma Zimmermann" (una comunicazione diplomatica segreta in cui si proponeva un'alleanza militare tra Germania e Messico), avrebbe portato alla rottura con la Germania. La vicenda ideata da Anita Loos anticipa l'entrata in guerra degli Stati Uniti con uno stile di sceneggiatura particolarmente adatto a fare di Fairbanks l'eroe d'azione internazionale.
Contemporaneamente, come proclama il titolo del film, la sceneggiatrice ci offre una divertita satira delle pretese delle élite americane. Lascia che Fairbanks salti sopra i compassati snob di "Narraport-by-the-Sea" (parodia di Newport e Narragansett, località balneari del Rhode Island predilette dall'alta società; le riprese furono girate nella vicina Watch Hill). La miscela di registri linguistici alti e bassi adottata in quelli che allora si chiamavano "sottotitoli" contraddistingue il Cassius Lee di Fairbanks in seno all'"aristocrazia americana" sia come "entomologo" che come "cacciatore di insetti". La gamma linguistica del personaggio serve a dileggiare vecchi e nuovi ricchi. Lee ha il pedigree – "F.F.V." (First

swimming out to board a yacht to foil the plot of a "filibuster" – the freebooting ship of his love rival – to supply gunpowder to Mexico. American sensitivity to arming Mexico would cause a rupture with Germany on the release of the Zimmermann Telegram (a secret diplomatic communication proposing a military alliance between Germany and Mexico) in March 1917, just months after the film's release. Loos's story anticipated the U.S. advance into World War I with a screenwriting style which was particularly suited to turning Fairbanks into Hollywood's international action hero.
At the same time, as the film's title proclaims, Loos merrily satirized the pretensions of American elites. Loos lets Fairbanks leap over the stuffy snobs of "Narraport-by-the-Sea" (lampooning the society resorts of Newport and Narragansett, Rhode Island, and shot in nearby Watch Hill). Her mix of high and low language, in what were then called "subtitles" or "subcaptions," distinguishes Fairbanks's Cassius Lee among the "American Aristocracy" as both an entomologist and a "bug hunter." The range of Loos's language for the character mocks both old and new money. Lee has the pedigree – "F.F.V." (First Families of Virginia) – and the leisure to pursue his insects.

American Aristocracy, 1916. Jewel Carmen, Douglas Fairbanks. (Museum of Modern Art, New York)

American Aristocracy, 1916. Douglas Fairbanks. (Museum of Modern Art, New York)

American Aristocracy, 1916. Jewel Carmen, Douglas Fairbanks. (Museum of Modern Art, New York)

Families of Virginia, ossia le prime famiglie della Virginia) – e il tempo per inseguire gli insetti. Egli possiede pure le energie di un capitano d'industria ma – caratteristica tipica degli eroi incarnati da Fairbanks – preferisce sfoggiarle in prodezze fisiche anziché nella volgare fabbricazione di spilloni per cappelli, come il padre della fanciulla amata, o nell'astuzia subdola e poco spavalda del rivale. Alla fine il gusto per l'azione di Cassius e la sua capacità di inventare – spilloni per cappelli, eureka! – riuniscono le due componenti dell'aristocrazia americana.

Anita Loos riusciva a stabilire stretti sodalizi anche con i registi, oltre che con le star. Nel 1916 fece quattro film, tra cui *American Aristocracy*, con l'attore-regista Lloyd Ingraham, la cui esperienza nel circo e negli spettacoli viaggianti dev'essere risultata utile al film in questione. – Gabriel Paletz

He also possesses the energies of a captain of industry, but, typical of a Fairbanks hero, he displays it in physical prowess, rather than the crass manufacturing of hatpins like the father of his love interest, or his love rival's cunning without bravado. By the end, Cassius's zest for action and new capacity for invention – hatpins, eureka! – unites both sets of American aristocracy.

Loos could form tight teams with directors as well as stars. She made four films in 1916, including American Aristocracy, *with actor-director Lloyd Ingraham, whose experience in the circus and roadshows must have been useful to the film.*

Gabriel Paletz

A TEMPERAMENTAL WIFE (US 1919)

REGIA/DIR: David Kirkland. SCEN, DID/TITLES: John Emerson & Anita Loos "who wish to acknowledge their indebtedness for certain scenes to Jane Cowl and Jane Murfin's play *Information Please*" (02.10.1918, Selwyn Theatre, NY). PHOTOG: Oliver T. Marsh. MONT/ED: Anita Loos, John Emerson. CAST: Constance Talmadge (*Billie Billings*), Wyndham Standing (*Senator John Newton*), Ben Hendricks (*Dr. Keene*), E. [Eulalie] Jensen (*Smith, la segretaria/Newton's Secretary*), Armand Kaliz (*conte/Count Tosoff de Zoolak*), Ned Sparks (*receptionist/hotel clerk*). PROD: "A John Emerson-Anita Loos Production for the Constance Talmadge Film Co. (Joseph M. Schenck)". DIST: First National Exhibitors' Circuit. USCITA/REL: 08.09.1919. COPIA/COPY: DCP, 72' (da/*from* 35mm nitr. neg., 6 rl., 21 fps; imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restoration:* Library of Congress, 2021.
Dal negativo camera 35mm per il mercato estero con didascalie flash e didascalie complete su rulli separati; più una copia di sicurezza 35mm a grana fine fatta nel 1991./*From a 35mm camera negative for foreign distribution, with flash titles, and full-length titles in separate rolls; plus a 35mm safety fine grain master, struck in 1991.*

Anita Loos teneva Douglas Fairbanks sempre in moto, ma con Constance "Dutch" Talmadge adottò una strategia diversa. Nel suo libro del 1978, *The Talmadge Girls*, descrisse con ammirazione il "senso dell'umorismo" di Constance, "spontaneo, rilassante e femminile, decisamente sexy". Non mancò peraltro di rilevare "il lato perverso del fascino di Dutch", per cui l'attrice "avrebbe potuto far scoppiare la guerra di Troia e farci sopra una risata". La scrittrice rendeva simpatica questa festaiola Elena di Troia del cinema facendo sì che il pubblico si divertisse per il modo in cui riusciva a cavarsela.

In *A Temperamental Wife* le autorità maschili di Washington sono un bersaglio facile per la protagonista Billie Billings che ammalia un poliziotto, cospira con un dottore e costringe alla resa un senatore. L'inconfondibile stile della sceneggiatrice esalta il fascino dell'attrice e accentua il trionfo di Billie quando riesce alfine ad avere il senatore seduto accanto a sé. All'avvicinarsi dell'abbraccio, le didascalie si alternano alle immagini del bacio imminente: "Dai!" "Dai!" "Andata!" Il ritmo con cui le didascalie scandiscono l'azione ci ricorda che Anita Loos e John Emerson erano noti come montatori, oltre che come sceneggiatori. Un annuncio pubblicitario apparso sul numero di giugno-settembre 1919 dell'*Exhibitors' Herald* segnalava che i due erano impegnati a "montare e adattare questa prima produzione per la First National". Ma nella voce sulla scrittrice redatta per il Women Film Pioneers Project, la compianta JoAnne Ruvoli rilevava che era la Loos a svolgere la gran parte del lavoro attribuito alla coppia, sia che si trattasse di sceneggiature, di montaggio o di produzione.

A Temperamental Wife non è frutto del talento di una sola autrice. In uno dei cartelli iniziali è dichiarato il "debito, per alcune scene, nei confronti dell'opera teatrale di Jane Cowl e Jane Murfin, *Information Please* [1918]". Non è difficile capire perché Anita Loos si sia ispirata a questo testo di un'attrice-scrittrice, Jane Cowl, e di un'autrice teatrale e cinematografica, Jane Murfin: esso descrive la fuga di un'eroina dal blasonato marito e il tranello di un falso allarme antincendio per richiamarlo a sé. La trama si adattava al temperamento imprevedibile e scherzoso della star. Altrettanto logiche sembrano le modifiche

Loos kept Fairbanks on the go, but she adopted a different strategy for Constance "Dutch" Talmadge. In her 1978 book The Talmadge Girls, *Loos admiringly described Constance's "sense of fun … spontaneous, relaxing and feminine, it was downright sexy." Yet Loos also noted "the perversity of Dutch's charm," whereby the actress "could have brought about the Trojan War and done it with a giggle." Loos engendered sympathy for this fun-loving Helen of Troy of filmdom by making the audience delight in what she could get away with.*

In A Temperamental Wife *the male authorities of Washington are fair game for Talmadge's Billie Billings, as she charms a cop, connives with a doctor, and makes a Senator succumb. Loos's distinctive voice enhances Talmadge's appeal, and Billie's triumph when she finally gets the Senator on a sofa. As their clinch approaches, titles intersperse with the coming kiss – "Going!" "Going!" "Gone!" The rhythm of the titles with the action recalls that Loos and Emerson were known as much for their editing as their writing. An advertisement in the June-September 1919* Exhibitors' Herald *described them as "cutting and fitting this first production for First National." But as the late scholar JoAnne Ruvoli indicates in her Loos entry in the Women Film Pioneers Project, it was Loos who did the lion's share of all the film work attributed to the pair, whether writing, cutting, or producing.*

A Temperamental Wife *depended on the talents of more than one woman writer. An opening credit expresses "indebtedness for certain scenes to Jane Cowl and Jane Murfin's [1918] play,* Information Please.*" One can understand why Loos took inspiration from this play by actress-writer Cowl and stage- and screen-writer Murfin: it depicts the flight of a heroine from her titled husband and the ruse of a false fire alarm to get him back. The story suited her star's quicksilver and prankster nature. One can make equal sense of Loos's changes, shifting the setting from the political world of London*

A Temperamental Wife, 1919. Anita Loos, John Emerson. Photo: Frank B. Puffer. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

introdotte dalla Loos, che sposta l'azione dal mondo politico londinese a Washington e trasforma una commedia imperniata sulle seconde nozze in una che mostra come accalappiare un compagno e come poi risposarlo. Vedere le trame di Constance Talmadge in entrambe le situazioni raddoppia il divertimento.

Un punto che ci fa capire come la sceneggiatrice rielabori il testo teatrale per adattarlo all'attrice è quello in cui l'eroina decide di lasciare il marito. Nella commedia ella giura: "Insegnerò a John … che ho diritto a un po' di considerazione … Gli faccio vedere io … In questa casa nessuno mi presta la minima attenzione!" Nella corrispondente scena del film invece

to Washington, DC, and transforming a comedy of remarriage to one of catching a mate and then remarrying him. Watching Constance Talmadge scheme through both situations doubles the entertainment.

A moment which illustrates how Loos reshaped the play for Talmadge occurs when the heroine decides to leave her husband. In the play she promises, "I'll teach John … that I'm entitled to some consideration … I'll show him … Nobody in this house pays the slightest attention to me!" In the same scene in the film, instead of the dialogue, we see Billie lock

A Temperamental Wife, 1919. Constance Talmadge, Wyndham Standing. (Museum of Modern Art, New York)

del dialogo, vediamo Billie che chiude il senatore fuori dalla loro camera da letto e poi lo osserva dalla finestra cogliendolo in un momento di apparente intimità con la segretaria. La Loos collega le azioni della Talmadge consentendole di manifestare espressioni di ostinazione, rammarico, finta indifferenza, dolore, sorpresa, rabbia e – mentre è al telefono con un ammiratore – un nuovo, spensierato fascino.

Con Constance Talmadge, Anita Loos fece cinque film, incluso *A Temperamental Wife*, per la regia del poco noto David Kirkland, da lei considerato un assistente di John Emerson, con cui si sarebbe sposata nel 1919.

the Senator out of their bedroom, and spy on him from her window, in an apparently close moment with his secretary. Loos links Talmadge's actions, allowing her to parade expressions of stubbornness, regret, feigned indifference, sorrow, surprise, anger, and – on the phone with an admirer – renewed carefree allure.

Loos made five films starring Constance Talmadge, including A Temperamental Wife, *with the little-known director David Kirkland. Loos viewed him as an assistant to John Emerson, whom she married in 1919.*

Il legame della Loos con Emerson, per quanto complicato, e la costituzione della John Emerson-Anita Loos Productions l'anno antecedente il loro matrimonio, propiziarono la realizzazione di *A Temperamental Wife*. Secondo gli annunci pubblicitari della Emerson-Loos Productions che ritroviamo sulla stampa specializzata tra l'aprile e l'agosto del 1918, i film della coppia "parlano la vostra lingua" e presentano "divertenti trovate e caustiche didascalie": proprio gli ingredienti che nel 1919 la neocostituita Constance Talmadge Pictures Corporation cercava per il suo primo film. La società di Constance venne fondata due anni dopo quella della sorella Norma. Benché il marito di Norma, Joseph Schenck, dirigesse entrambe le società Talmadge, il fatto che spettasse loro approvare i rispettivi soggetti spingeva naturalmente le due sorelle a collaborare con la Loos, che aveva dimostrato la propria abilità come sceneggiatrice di commedie per Norma in *The Social Secretary* (1916) e per Constance e Douglas Fairbanks in *The Matrimaniac* (1916). – Gabriel Paletz

Loos's bond with Emerson, however complicated, and the formation of John Emerson-Anita Loos Productions the year before their marriage in 1919, was instrumental in making A Temperamental Wife. *Ads for Emerson-Loos Productions in the trade papers of April-August 1918 announced how the pair's pictures "speak your language," in films with "funny stunts and gingery sub-titles"– all ingredients the newly formed Constance Talmadge Pictures Corporation of 1919 sought for its first production. Constance's company was founded two years after her sister Norma's. Although Norma's husband Joseph Schenck headed both Talmadge companies, the sisters' approval over story naturally moved them to collaborate with Loos, who had proved her ability to write comedy for Norma in* The Social Secretary *(1916), as well as for Constance and Fairbanks as co-stars in* The Matrimaniac *(1916).*

Gabriel Paletz

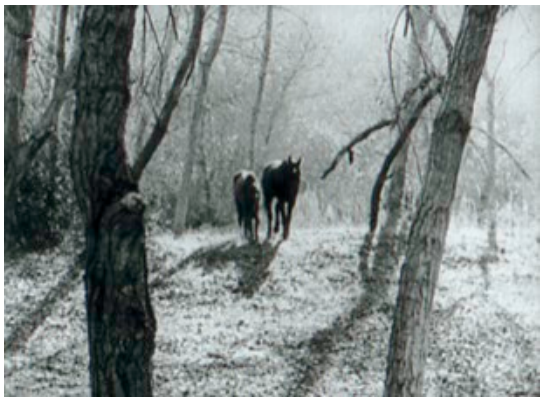
A Temperamental Wife, 1919. Lobby card con titolo e credits in evidenza/*Title card*. (Jay Weissberg Collection)

Dorothy Yost (1899-1967)

KENTUCKY PRIDE (Galoppo di gloria) (US 1925)
REGIA/DIR: John Ford. SOGG./STORY: Dorothy Yost. DID./TITLES, MONT./SUPV. ED: Elizabeth Pickett. PHOTOG: George Schneiderman, Edmund Reek. ASST. DIR: Edward O'Fearna. CAST: *"Us Horses"*: Virginia's Future (*me stessa/Myself*) [*narratrice/narrator*], Negofol (*mio padre/My Father*), Morvich (*mio marito/My Husband*), Confederacy (*mia figlia/My Daughter*), Man O'War, Fair Play, The Finn (*i miei amici/My Friends*); *"Quegli esseri chiamati umani"/"Those Creatures Called Humans"*: Henry B. Walthall (*Roger Beaumont*), Gertrude Astor (*sua moglie/His Wife*), Peaches Jackson (*sua figlia/His Daughter [Virginia]*), J. Farrell MacDonald (*Mike Donovan*), Belle Stoddard (*sua moglie/His Wife [Maggie]*), Winston Miller (*suo figlio/His Son [Mike, Jr.]*), Malcolm Waite (*Greve Carter*), George [H.] Reed (*maggiordomo/Butler*). PROD, DIST: Fox Film Corp. COPYRIGHT 02.07.1925. PREMIÈRE: 06.08.1925 (Charleston, West Virginia). COPIA/COPY: DCP, 71' (da/*from* 35mm nitr. pos., orig. l: 6597 ft., 22 fps, parzialmente imbibito/*partially tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, NY.

Restauro digitale/*Digital restoration:* Cineric; con fondi della/*funded by* Twentieth Century Fox.
Uno speciale ringraziamento a/*Special thanks to* Dave Kehr, MoMA.

Eminente sceneggiatrice la cui carriera si è estesa lungo le epoche del muto e del sonoro, Dorothy Yost (1899-1967) lavorò a più di 94 film. È nota soprattutto per le sue collaborazioni con il marito Dwight Cummings alla RKO: la commedia *Alice Adams (Primo amore*; 1935) e i musical della coppia Astaire-Rogers, *The Gay Divorcee* (*Cerco il mio amore*; 1934), *Roberta* (1935) e *Swing Time* (*Follie d'inverno;* 1936). Rimane però ancora in gran parte sconosciuta la sua carriera nel periodo del muto, che era iniziata quando lei era ancora adolescente.
Al pari di molte altre giovani pioniere, lavorò in un primo tempo come segretaria e nel 1917 divenne assistente del direttore del reparto "sceneggiature" alla Triangle Film Corporation, passando poi a dirigere il reparto "lettura", col compito di esaminare e rinvigorire i copioni. Nata in una famiglia che aveva consuetudine con la scrittura – suo padre dirigeva un quotidiano di Santa Barbara, mentre il fratello era un reporter di Los Angeles che divenne direttore pubblicitario dei Fox West Coast Studios (1920) e successivamente responsabile del reparto sceneggiature (1930) – Dorothy Yost poté presto beneficiare dei contatti dei suoi nella West Coast.
Attirò per la prima volta l'attenzione come scrittrice a pieno titolo con *Kentucky Pride* (1925), un riuscito film Fox basato su un suo soggetto originale ambientato nel mondo dell'ippica e diretto da John Ford. Come nel romanzo *Black Beauty* di Anna Sewell (1877) la vicenda è narrata dal punto di vista di un cavallo. La protagonista equina, Virginia's Future, racconta la storia (un monologo reso tramite didascalie) non solo ad altri cavalli e agli abitanti del Kentucky (esseri umani e cavalli), ma in definitiva al pubblico del film.
Fin dall'inizio Virginia's Future ci avverte: "Per noi del Kentucky



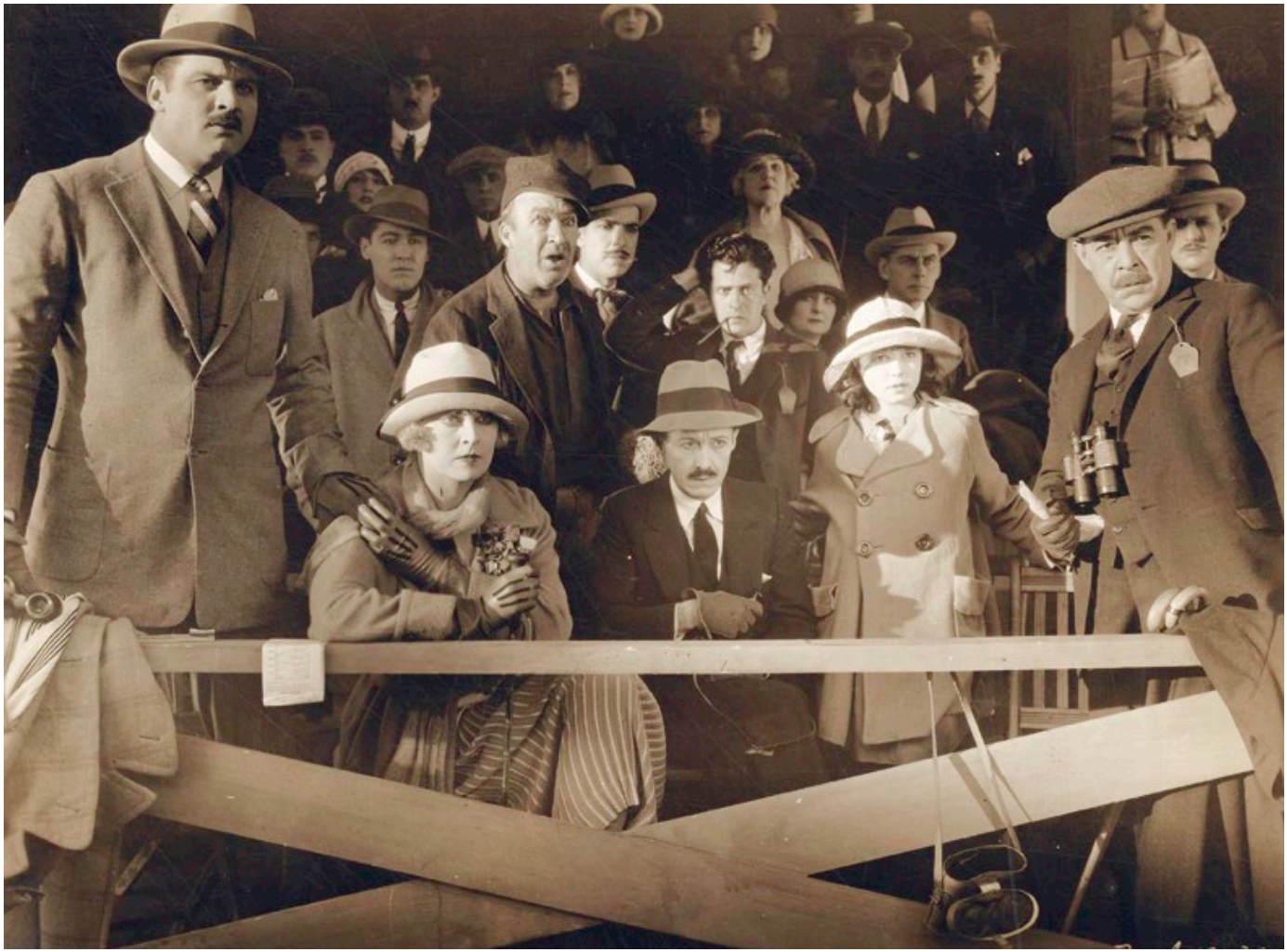
Kentucky Pride, 1925. (Museum of Modern Art, New York)

A prominent writer whose career spanned both the silent and sound eras, Dorothy Yost (1899-1967) worked on more than 94 films. She is best known for her collaborations with husband Dwight Cummings at RKO – the comedy Alice Adams *(1935) and the Astaire-Rogers musicals* The Gay Divorcee *(1934),* Roberta *(1935), and* Swing Time *(1936). Her silent-era career, however, which began when she was just a teenager, remains largely unknown.*
Like many young women pioneers Yost first worked as a secretary, and in 1917 landed a job as an assistant to the scenario editor at the Triangle Film Corporation. She quickly rose to become head of the reading department, responsible for reviewing and revitalizing scripts. Born into a family of successful writers – her father was a newspaper editor in Santa Barbara, and her brother was a Los Angeles reporter who became Publicity Director for Fox West Coast Studios (1920) and later head of its scenario department (1930) – Yost benefited early on from the family's West Coast connections.
She first gained attention as an author in her own right on Fox's Kentucky Pride *(1925), a successful racehorse drama directed by John Ford, based on her original story. Like Anna Sewell's 1877 novel* Black Beauty, *the film's story is told from the point of view of a horse. The equine protagonist Virginia's Future not only relates the story (a monologue via intertitles) to other horses, and Kentuckians (humans and horses), but ultimately to the film's audience.*

Kentucky Pride, 1925. Virginia's Future, J. Farrell MacDonald, Winston Miller, Peaches Jackson. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

l'orgoglio della stirpe è tutto!" Questo messaggio di un "orgoglio" comune, condiviso da umani e animali, prevale lungo tutto il film. La dignità, sia umana che animale, viene continuamente messa alla prova ed espressa quasi esclusivamente nell'immagine della corporeità della giumenta e attraverso il monologo dei suoi ricordi.
La trama ricostruisce il dramma di una puledra di un anno che non riesce a mantenere le promesse del suo lignaggio di campioni. Alla prima corsa non è la favorita, ma rimonta il gruppo degli avversari e passa in testa; poi cade accidentalmente sulla linea del traguardo e si

Right from the start Virginia's Future tells us, "With us Kentuckians pride of race is everything!" This message of common "pride," a trait shared by humans and animals, prevails throughout the narrative. Dignity, both human and animal, is continually put to the test, and expressed almost exclusively in the image of the horse's physicality and through its monologue of memories.
The story is a drama about a yearling who fails to fulfill the promise of her prize-winning bloodline. At her first race, she



Kentucky Pride, 1925. Malcolm Waite, Gertrude Astor, J. Farrell MacDonald, Henry B. Walthall, Peaches Jackson. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

frattura una zampa. La sconfitta significa che il suo proprietario, Mr. Beaumont, è rovinato e che lei potrebbe essere abbattuta. Beaumont, interpretato Henry B. Walthall, perde ogni avere e abbandona la figlia Virginia, omonima dell'animale che avrebbe dovuto garantire il suo futuro. La proprietà viene assegnata alla seconda moglie di Beaumont (Gertrude Astor) che la condivide con il vicino Greve Carter, suo amante. La tragedia e il peso della sconfitta, che gravano su Virginia's Future e su Beaumont, li uniscono e contemporaneamente li separano. Questo lo vediamo letteralmente lungo tutto il film, nei primi piani delle espressioni facciali di Walthall giustapposti ad analoghe inquadrature della cavalla che ricambia il suo sguardo, rendendo

is not the favorite, but comes from behind the pack to take the lead, then accidentally falls at the finish line and breaks her leg. The loss means the ruin of her master Mr. Beaumont and her own potential demise. Beaumont, played by Henry B. Walthall, loses his fortune and abandons his daughter Virginia, the namesake whose future the horse was to guarantee. His second wife (Gertrude Astor) is given the estate, which she shares with their neighbor Greve Carter, her lover. The tragedy and burden of failure which Virginia's Future and Mr. Beaumont share join as well as separate them. We literally see this throughout the film, in close shots of Walthall's

immediatamente evidente il legame narrativo tra esseri umani e animali. Mrs. Beaumont ordina di "porre fine alle sofferenze" dell'animale, mentre Beaumont sparisce, travolto dal disonore. Fortunatamente per Virginia's Future, il suo allenatore irlandese Mike Donovan (J. Farrell MacDonald) disobbedisce all'ordine ricevuto e quest'atto di resistenza alla fine salverà anche Beaumont.

Dorothy Yost prediligeva i personaggi femminili che sacrificano le proprie aspirazioni personali e rimangono compagne o mogli fedeli di uomini egoisti: questo schema melodrammatico compare anche in *Mother* (1927) che Yost adattò per lo schermo a partire dal romanzo di Kathleen Norris. Le tematiche della (in)differenza tra le specie sviluppate in *Kentucky Pride*, e i suoi messaggi moraleggianti di amore, onore, dovere e sacrificio di sé sono simili a quelli proposti dalla Yost nel suo romanzo del 1937, *Prodigal Lover*. Se la sceneggiatura di *Kentucky Pride* è a lei accreditata, le didascalie furono invece scritte da Elizabeth Pickett, regista e sceneggiatrice che del film supervisionò anche il montaggio (e a cui dobbiamo anche le didascalie *The Shamrock Handicap,* sempre di Ford).

Intervistata dal *Los Angeles Times* (24.10.1926), la Yost manifestò la propria preferenza per i soggetti originali rispetto agli adattamenti cinematografici, affermando che in futuro questa sarebbe stata la soluzione "più logica e, cosa importantissima, più redditizia" per i produttori. In un suo articolo sul film apparso nel maggio 2009 in una sezione speciale dedicata a John Ford della rivista online della FIPRESCI *Undercurrent*, lo studioso e critico giapponese Shigehiko Hasumi afferma che il copione era stato prescelto dallo studio e che l'affetto di Ford per la cavalla aveva pilotato lo svolgimento narrativo. Qualunque cosa significhi l'amore del regista per i cavalli (si vedano le apparizioni nel film di un trio di celebri purosangue: il leggendario Man o'War, suo padre Fair Play e The Finn), o il commento di Ford sulla mancanza di controllo creativo alla Fox (negli anni Sessanta egli confidava a Peter Bogdanovich, "Queste cose non le sceglievi, te le tiravano addosso e tu cercavi di fare il meglio che potevi"), il messaggio del film si presta a molteplici livelli di lettura e qualche studioso contemporaneo lo può considerare, in certe parti, problematico.

Agli occhi degli spettatori moderni quella che Jan Cronin definisce "ambivalenza fordiana" può apparire una vera e propria presa di posizione politica sull'umanità in generale, mentre l'insistenza sull'amore familiare può sembrare piuttosto un prodotto della penna della Yost. In un saggio inedito risalente al 1958 circa ("Contributions of the Yost Family to American Literature" [Contributi della famiglia Yost alla letteratura americana]), la nipote Sally Pritchard descriveva Dorothy Yost come una persona che "aveva sempre considerato lo schermo un mezzo per esercitare un'influenza positiva sul pubblico." Dorothy Yost e John Ford avevano certamente una "precisa motivazione" dietro i loro rispettivi contributi creativi. Senza di essa nessuna sceneggiatura poteva veramente aspirare al successo, come spiegava la scrittrice in un articolo del *Los Angeles Times* del 19 dicembre 1926 ("Script Writer Holds Motive Success Basis" [Lo sceneggiatore considera la motivazione come base del successo]). – Kim Tomadjoglou

facial expressions juxtaposed with similar shots of the horse returning his look, making the storyline's link between humans and animals immediately apparent. Mrs. Beaumont orders the horse to be put "out of her misery." Beaumont, however, simply disappears in disgrace. Fortunately for the animal, Irish horse trainer Mike Donovan (J. Farrell MacDonald) disobeys the order; this act of resistance will ultimately save Beaumont as well.

Yost liked female characters who sacrificed their personal desires to be faithful and devoted companions or wives to selfish men, a melodramatic schema also seen in the 1927 film Mother, *which Yost adapted to the screen from the novel by Kathleen Norris.* Kentucky Pride*'s themes of cross-species (in)difference, and its moralizing messages of love, honor, duty, and self-sacrifice, are also similar to those in a 1937 novel by Yost,* Prodigal Lover. *While Yost is credited with the story of* Kentucky Pride*, its intertitles were written by Elizabeth Pickett, a director and screenwriter (she also wrote the intertitles for Ford's* The Shamrock Handicap*) who in addition was the film's supervising editor.*

When interviewed the following year by the Los Angeles Times *(24.10.1926), Yost advocated for original stories over screen adaptations, claiming that in the future they would be "the most logical and – highly important – most lucrative" for producers. Writing about the film in a special John Ford section of the online FIPRESCI journal* Undercurrent *in May 2009, the Japanese scholar and critic Shigehiko Hasumi maintains the script was predetermined by the studio, and that Ford's affection for the horse guided the story. Whatever the significance of Ford's love of horses (watch for appearances by a trio of famous racehorses in the film: the legendary Man o'War, his sire Fair Play, and The Finn), or that of Ford's later comment about lack of creative control at Fox (he told Peter Bogdanovich in the 1960s, "You didn't* choose *these things – they were thrown at you and you did the best you could with them"), the film's message can be read on multiple levels, and for some modern scholars may be considered, in parts, problematic.*

Modern viewers may see what Jan Cronin calls "Fordian ambivalence" as nothing less than a political statement about humanity in general, whereas the emphasis on familial love may be a mark of Yost's pen. In an unpublished paper ca. 1958 ("Contributions of the Yost Family to American Literature"), her niece Sally Pritchard described Yost as someone who "always thought of the screen as a means of exerting a good influence on the public." Yost and Ford surely had a "definite motive" behind their respective creative contributions. In an article published in the Los Angeles Times *on 19 December 1926 ("Script Writer Holds Motive Success Basis"), Yost claimed that without it, no screen story could ultimately claim success. – Kim Tomadjoglou*

Little Moritz enlève Rosalie, 1911. Poster di/*by* Adrien Barrère. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

NASTY WOMEN

Programma a cura di / *Programme curated by* Maggie Hennefeld, Laura Horak

Le vostre femministe preferite, dinamitarde dedite alla distruzione di camini, sono sopravvissute all'interminabile quarantena e sono ora più "cattive" che mai! Dopo mesi di lockdown, chi non vorrebbe sfasciare tutti i piatti ed erompere come un razzo dal tetto? Per rinfrescarvi la memoria, questo programma ha fatto la sua clamorosa comparsa sulla scena delle Giornate del Cinema Muto nell'ottobre 2017 con cinque programmi, tra cui "Catastrofe in cucina", "Catastrofe oltre la cucina" e titoli tratti dalle serie Pathé Comica *Rosalie* e *Léontine*, interpretate da Sarah Duhamel e un'attrice non ancora identificata.

Cos'è una "nasty woman"? Strappato alle rancorose esternazioni di un certo ex presidente degli Stati Uniti, questo termine si è trasformato in un grido di battaglia femminista a livello globale. Celebra la confusione delle differenze sessuali e di genere, gli eccessi fisici, l'eterogeneità sociale e il rifiuto da parte delle donne di rimanere educate o sottomesse. Alle Giornate del 2019 una nuova schiera di incendiarie canaglie di celluloide ha fatto ritorno nel quadro del programma sullo slapstick europeo curato da Steve Massa e Ulrich Ruedel.

Con entusiasmo e una certa emozione ci accingiamo a proporvi ancora una volta, nel 2021, i loro spettri scellerati, come anticipazione di *Cinema's First Nasty Women*, un cofanetto di quattro dischi DVD/Blu-ray che stiamo curando insieme a Elif Rongen-Kaynakçi in collaborazione con le Giornate del Cinema Muto, il Women Film Pioneers Project, la Carleton University e il Festival Internacional de Cine Silente México. La raccolta sarà distribuita da Kino Lorber nel 2022: è composta da 99 film muti dedicati a temi come la protesta femminista, le anarchiche distruzioni della slapstick comedy, il desiderio queer e un provocatorio gioco di genere. Quest'anno presenteremo – dal vivo – due programmi: "Vendetta contagiosa" e "I generi della farsa". Quando le Nasty Women si muovono, nessuno è al sicuro! – Maggie Hennefeld, Laura Horak

Your favorite feminist chimney exploders have survived their endless quarantine and are now nastier than ever! After months of lockdown, who wouldn't like to break all the dishes and erupt through the rooftop? To refresh your memory, this program burst onto the scene of the Giornate del Cinema Muto in October 2017 with five screenings, including "Catastrophe in the Kitchen," "Catastrophe Beyond the Kitchen," and selections from Pathé Comica's Rosalie *and* Léontine *series, featuring Sarah Duhamel and a still-unidentified comedienne.*

What is a "nasty woman"? Wrested from the hateful utterance of a certain former U.S. president, the term has been reclaimed as a global feminist rallying cry. It celebrates the messiness of gender and sexual difference, bodily excess, social heterogeneity, and the refusal of women to be polite or subservient. At the 2019 Giornate, a new cohort of combustive celluloid miscreants made a comeback as part of the European Slapstick Comedy program curated with Steve Massa and Ulrich Ruedel.

We are thrilled to raise their unholy specters yet again in 2021 in anticipation of Cinema's First Nasty Women, *a 4-disc DVD/Blu-ray set that we are co-curating with Elif Rongen-Kaynakçi in partnership with the Giornate del Cinema Muto, the Women Film Pioneers Project, Carleton University, and the Festival Internacional de Cine Silente México. The collection will be released by Kino Lorber in 2022, featuring 99 silent films about feminist protest, anarchic slapstick destruction, queer longings, and suggestive gender play. This year, we present two screenings – in the flesh – on the themes "Contagious Revenge" and "Genders of Farce." When Nasty Women are on the move, no one is safe! – Maggie Hennefeld, Laura Horak*

Prog. 1: Vendetta contagiosa/*Contagious Revenge*

THE FINISH OF MR. FRESH (US 1899)
REGIA/DIR: ?. Dalla farsa di/*Based on the farce by* Thomas H. Davis & Scott Marble (Butler's Grand Opera House, Washington, D.C., 25.10.1898). PHOTOG: Frederick S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 24.07.1899 (*studio*). COPIA/COPY: DCP, 1'45" (orig. 157 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

THE DAIRY MAID'S REVENGE (US 1899)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Frederick S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 24.07.1899 (studio). COPIA/COPY: DCP, 1'41" (orig. 157 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

LA GRÈVE DES NOURRICES (FR 1907)
REGIA/DIR: André Heuzé. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 11'59" (orig. 190 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

LAUGHING GAS (US 1907)
REGIA/DIR: Edwin S. Porter, J. Searle Dawley. CAST: Bertha Regustus (*Mandy Brown*), Edward Boulden, Mr. Sullivan, Mr. La Montte. PROD: Edison Manufacturing Company. RIPRESE/FILMED: 13-19.11. 1907. COPIA/COPY: DCP, 6'40" (orig. 575 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Harvard Film Archive, Cambridge, MA (controtipo da una copia del MoMA/*Duped from MoMA print)*.

A BAD (K)NIGHT (US 1899)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Frederick S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 09.06.1899 (*studio*). COPIA/COPY: DCP, 2' (orig. 215 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

LITTLE MORITZ ENLÈVE ROSALIE (FR 1911)
REGIA/DIR: Henry Gambart. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*), Maurice Schwartz (*Little Moritz*). PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 22-28.11.1911 (Théâtre Omnia, Rouen). COPIA/COPY: DCP, 7'55" (orig. 180 m.); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

LES FEMMES COCHERS (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. SCEN: André Heuzé. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 10'08" (orig. 185 m.); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

GISÈLE A MANQUÉ LE TRAIN (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Little Chrysia (*chaperon di Gisèle/Gisèle's chaperone*). PROD: Lux. COPIA/COPY: DCP, 9'06" (orig. 185 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

LE REMBRANDT DE LA RUE LEPIC (FR 1911)
REGIA/DIR: Jean Durand. CAST: Lucien Bataille, Gaston Modot, Berthe Dagmar, Ernest Bourbon. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 17.03.1911. COPIA/COPY: DCP, 5'36" (orig. 114 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

CUNÉGONDE AIME SON MAÎTRE (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Little Chrysia (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: DCP, 6'48" (orig. 136 m.); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

FATTY AND MINNIE-HE-HAW (US 1914)
(titolo di lavorazione/*working title:* **The Squaw's Man**)
REGIA/DIR: Roscoe "Fatty" Arbuckle. CAST: Roscoe "Fatty" Arbuckle (*Fatty*), Princess Minnie [Minnie Devereaux] (*Minnie-He-Haw*), Minta Durfee (*donna a cavallo/the woman on horseback*),Joseph Swickard (*suo padre/her father*), Harry McCoy (*l'avventore ubriaco/the barroom drunk*), Frank Hayes (*vecchio con barba e pipa all'esterno del saloon/bearded rube smoking pipe outside saloon*), Slim Summerville (*guardia ferroviaria/the railroad bull*), Bill Hauber *(cowboy al tavolo da gioco/cowboy standing gambling at table in saloon?)*, Joe Bordeaux *(barista/bartender),* Billy Gilbert. PROD: Mack Sennett, per/*for* Keystone Film Company. DIST: Mutual Film Corporation. USCITA/REL: 21.12.1914. COPIA/COPY: DCP, 21'08" (orig. 35mm, 2 rl., 2000 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Beverly Hills, CA (Blackhawk Films/Film Preservation Associates Collection).

Le Rembrandt de la rue Lepic, 1911. (Cinémathèque française)

Il contagio fisico non è per nulla divertente, a meno che non si tratti di uno strumento per scatenare insurrezioni collettive e furiose ribellioni sociali. In questo programma le lavoratrici domestiche scioperano, l'amore eterosessuale va a pezzi e il mondo intero esplode. Due film American Mutoscope & Biograph del 1899, *The Finish of Mr. Fresh* e *The Dairy Maid's Revenge* (presentati a velocità diverse per una migliore visualizzazione), celebrano la dolce punizione inflitta dalle donne ai bellimbusti che le molestano. L'uso del latte come arma è ulteriormente perfezionato in *La Grève des nourrices* (Pathé, 1907), una farsa impostata sulla contaminazione di genere e dedicata al lavoro riproduttivo femminile: la cura dei bambini, i lavori domestici, la cucina, le pulizie di casa, l'allattamento al seno. Le balie proclamano lo

There's nothing funny about bodily contagion – unless it's a vehicle for collective uprising and furious social rebellion. In this program, domestic workers go on strike, heterosexual romance falls apart, and the whole world explodes. Two American Mutoscope & Biograph films, The Finish of Mr. Fresh *(1899) and* The Dairy Maid's Revenge *(1899) celebrate women's sweet comeuppance against the male mashers who harass them (presented at various speeds to convey each original frame). Milk is further weaponized in* La Grève des nourrices *(Pathé, 1907), a gender-defiling burlesque on female reproductive labor: childcare, housework, cooking, cleaning, and breastfeeding. Nursemaids go on strike and terrorize the police*

sciopero e gettano nel panico le forze di polizia. Per sostituire le scioperanti, vengono arruolate come crumire le mucche da latte. Questo film voleva essere una satira degli eccessi del femminismo proletario, ma oggi rappresenta un eloquente ed efficace documento del lavoro delle donne, invisibile e sistematicamente sfruttato. Allora come oggi le donne vedono gravare su di loro una quota sproporzionata di lavori domestici e meriterebbero un compenso adeguato.

I poliziotti non sono avversari all'altezza neppure per Mandy (Bertha Regustus), una donna afroamericana il cui clamoroso sghignazzare contribuisce alla desegregazione della sfera pubblica in *Laughing Gas* (Edison, 1907). Il dentista somministra a Mandy ossido di azoto (ossia gas esilarante) per l'estrazione di un dente ed ella trasmette gli euforici effetti del gas a tutti coloro che incontra sul suo cammino. Il titolo di *A Bad (K)night* (AM&B, 1899) è un gioco di parole (tra knight [cavaliere] e night [notte]) troppo sciagurato per essere descritto. Sarah Duhamel, una delle comiche "nasty" da noi preferite, ritorna nei panni di Rosalie per consacrare una disastrosa fuga con Little Moritz (Maurice Schwartz) in un memorabile episodio che intreccia (come peraltro spesso avveniva) le due serie, *Little Moritz enlève Rosalie* (Pathé, 1911). Rosalie viene proiettata attraverso il camino, sospinta dalla sua ridicola gonna a crinolina, e veleggia nello spazio fino quando la forza di gravità non pone fine al suo fantastico viaggio ed ella precipita a terra sfondando un tetto. Torniamo a scene di lavoro apocalittico con *Les Femmes cochers* (Pathé, 1907), in cui le mogli inferocite di alcuni vetturini ubriachi provocano una serie di incidenti stradali e poi si rilassano fumando insieme la pipa dopo una giornata ricca di colpi di scena.

Laughing Gas, 1907. Bertha Regustus. (Harvard Film Archive, Cambridge, MA)

Little Chrysia, nasty woman straordinaria, ha una seconda occupazione come chaperon di Gisèle in *Gisèle a manqué le train* (Lux, 1912), un film che ci offre una breve vacanza dai faticosi ritmi del viaggiare moderno, permettendo a un gruppetto di bianchi di elevata classe sociale di fingersi Rom girovaghi. Dobbiamo scorgere in tale iniziativa un gesto di alleanza sociale oppure uno stratagemma da turismo coloniale? Il film cerca di stemperare la propria ambiguità (o, come si dice, avere la botte piena e la moglie ubriaca) con la turbolenta danza carnevalesca della scena finale. Parlando delle sette arti, la pittura si dimostra non meno ingannevole del genere nella comica Gaumont

force. Dairy cows are enlisted as scabs to replace lactating nursemaids. The film was meant to lampoon the excesses of working-class feminism but survives today as an empowering document of women's systematically exploited and invisible labor. Then as now, women continue to do a disproportionate share of housework and deserve fair compensation.

The cops are also no match for Mandy (Bertha Regustus), an African-American woman whose contagious cachinnation helps desegregate the public sphere in Laughing Gas *(Edison, 1907). Mandy is given nitrous oxide (i.e., laughing gas) by her dentist during a tooth extraction and transmits the euphoric effects to everyone in her path. The title of* A Bad (K)night *(AM&B, 1899) is a pun too calamitous to describe, as you will see. Sarah Duhamel, one of our favorite nasty comediennes, returns as Rosalie to consecrate her disastrous elopement with Little Moritz (Maurice Schwartz) in this memorable cross-over episode (one of several),* Little Moritz enlève Rosalie *(Pathé, 1911). Rosalie shoots up through the chimney, aerated by her ridiculous hoop skirt, and cruises through outer space, until gravity gets the better of her fantastic journey and she crashes through a rooftop. Back to the scene of apocalyptic labor, the angry wives of drunken coach drivers cause a series of traffic accidents in* Les Femmes cochers *(Pathé, 1907), and then unwind by smoking pipes together after an eventful workday.*

Little Chrysia, nasty woman extraordinaire, *moonlights as Gisèle's chaperone in* Gisèle a manqué le train *(Lux, 1912), which takes a holiday from the exhausting schedule of locomotive modernity by allowing white upper-class people to play-act as Roma travelers. Should we read this as a gesture of social alliance or ploy of colonialist tourism? The film tries to defuse its ambiguity (we might say, to have its cake and "eat the other" too) with a raucous carnivalesque dance scene finale. Speaking of the Seven Arts, painting is at least as deceptive as gender in* Le Rembrandt de la rue Lepic *(Gaumont, 1911), a cross-dressing comedy featuring an actor in drag. S/he wreaks*

del 1911 *Le Rembrandt de la rue Lepic*, dove un attore in abiti femminili scatena il finimondo quando un presunto Rembrandt autentico gli (le) resta casualmente appiccicato al sedere. Cunégonde (Little Chrysia) si innamora del ritratto del proprio datore di lavoro in *Cunégonde aime son maître* (Lux, 1912), e una storia d'amore altrettanto infelice è narrata in *Fatty and Minnie-He-Haw* (Keystone, 1914). I personaggi eponimi sono interpretati da Roscoe "Fatty" Arbuckle e Minnie Devereaux (Cheyenne), un'attrice comica indigena che comparve in ruoli movimentati in più di 15 film, tra l'altro al fianco di Mabel Normand in *Mickey* (Mabel Normand Feature Film Company, 1918) e *Suzanna* (Mack Sennett Comedies, 1923). Benché *Fatty and Minnie* sia pullulante di stereotipi offensivi, il ruolo di Minnie Devereaux è, secondo quanto scrive Michelle H. Raheja (Seneca) in *Reservation Reelism*, "raro nella storia delle rappresentazioni di donne native americane nel cinema" poiché "ella possiede un chiaro senso della propria sessualità che non dipende dalle dinamiche dello sguardo predominanti nell'approccio a genere e razza". Il suo ardente desiderio di prendersi una strepitosa vendetta sui colonizzatori bianchi non è solo nasty: è contagioso. – Maggie Hennefeld, Laura Horak

total mayhem when a supposed Rembrandt original accidentally affixes itself to her/his rear. Cunégonde (Little Chrysia) falls in love with her employer's portrait in Cunégonde aime son maître *(Lux, 1912), and an equally ill-fated romance ensues in* Fatty and Minnie-He-Haw *(Keystone, 1914). The title characters are played by Roscoe "Fatty" Arbuckle and Minnie Devereaux (Cheyenne), an Indigenous comedienne who raised a ruckus in more than 15 films, including with Mabel Normand in* Mickey *(Mabel Normand Feature Film Company, 1918) and* Suzanna *(Mack Sennett Comedies, 1923). Though* Fatty and Minnie *bristles with offensive stereotypes, Devereaux's role is "rare in the history of cinematic representations of Native American women," according to Michelle H. Raheja (Seneca) in* Reservation Reelism*, because "she possesses a clear sense of sexual agency that is not predicated on the looking relations that dominate most gendered and raced viewing practices." Her burning desire for uproarious revenge against white male colonizers is not only nasty: it is contagious.*

Maggie Hennefeld, Laura Horak

Prog. 2: I generi della farsa/*Genders of Farce*

LE MÉNAGE DRANEM (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Dranem *(il marito/the husband)*. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 03-09.01.1913 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP (orig. 215 m.), 11'31"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

PHIL-FOR-SHORT (US 1919)
REGIA/DIR: Oscar Apfel. SCEN: Clara Beranger, Forrest Halsey. PHOTOG: Max Schneider, *asst.* Nelson H. Minnerly. CAST: Evelyn Greeley (*Damophilia Illington*), Charles Walcott (*Professor Illington*), James Furey (*Pat Mehan*), Jack Drumier (*Donald MacWrath*), Ann Egelston (*Eliza MacWrath*), Hugh Thompson (*John Alden*), Henrietta Simpson (*Mrs. Alden*), Charles Duncan (*Mr. Alden*), Ethel Grey Terry (*Angelica Wentworth*), Edward Arnold (*Tom Wentworth*), John Adrizani (Ivanovitch), Tony Merlo (Clifford Brown), Florence Short (Prudence), Henry Hallam (President of College). PROD: Oscar Apfel, World Film Corporation. DIST: World Film Corporation. USCITA/REL: 02.06.1919. COPIA/COPY: DCP (orig. 5742 ft.), 81'50"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

"Tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte", disse Karl Marx, "la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa." Quando il potere perde ogni parvenza di legittimità ma rimane più arroccato di prima, non può non diventare farsesco. La regola storica della ripetizione farsesca si raddoppia quando si parla di genere. Norme rigide e stereotipi lesivi appaiono estremamente risibili quando perdono la loro indiscussa, egemonica autorità. Le comiche mute sfruttano, con risultati alterni, il demenziale dissolversi dei tradizionali ruoli di genere. Gli esempi vanno da *Les Résultats du féminisme* di Alice Guy (Gaumont, 1906) e *The Suffragette's Dream* (Pathé, 1909) – in cui gli uomini accudiscono i bambini e "uncinettano come matti" – a *Her First Flame* (Bull's Eye, 1920) e *What's the World Coming To?* (Hal Roach Studios, 1926). In questi

"All great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice," declared Karl Marx, "the first time as tragedy, the second time as farce." When power loses all semblance of legitimacy but remains as entrenched as ever, it cannot fail to become farcical. The historical rule of farcical repetition goes double for gender. Rigid norms and damaging stereotypes appear wildly ridiculous when they lose their unquestioned, hegemonic authority. Silent film comedies cashed in on the zany unraveling of traditional gender roles, with mixed results. Examples range from Alice Guy's Les Résultats du féminisme *(Gaumont, 1906) and* The Suffragette's Dream *(Pathé, 1909) – in which men nurse babies and "crochet for dear life" – to* Her First Flame *(Bull's Eye, 1920) and* What's the World Coming

Le Ménage Dranem, 1912. Poster di/*by* Adrien Barrère. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

film l'anarchia di genere è oltraggiosamente estrema e allo stesso tempo inesorabilmente effimera: la conclusione prudente e conservatrice non riesce ad arginare l'impeto carnevalesco della parte centrale.

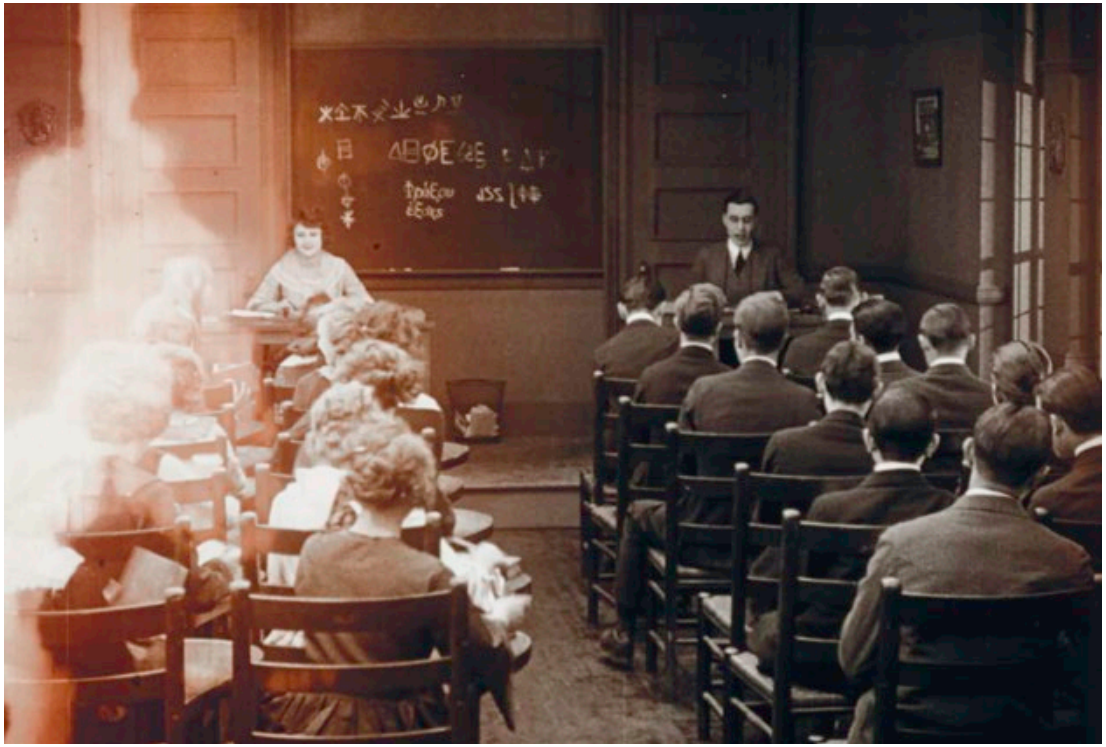
"La seconda volta come farsa" potrebbe essere il motto di *Le Ménage Dranem* (Pathé, 1912), una commedia sulle rivoluzionarie conseguenze del femminismo. Da un lato il film si può leggere come la patetica fantasticheria di vendetta di un marito sottomesso, condannato dalla tirannica moglie all'ingrato ruolo di "balia asciutta" (che non può certo stare alla pari con le balie bovine di *La Grève des nourrices*). Monsieur Dranem cucina, pulisce e cuce "come un elefante che cerchi di infilare un ago", mentre la sua militante consorte se ne va in giro in pantaloni, fuma la pipa, scola pinte di birra, gioca a carte nel parco e aggredisce il timoroso marito. Secondo la sintesi apparsa su *Ciné-Journal*, Madame "emprunte au sexe fort tous ses défauts, sans ses qualités" ("prende a prestito dal sesso forte tutti i suoi difetti senza nessuna delle sue qualità"). Dall'altro, dopo che il genio è uscito dalla lampada (per così dire), i vincoli imposti dai ruoli di genere predeterminati non sembreranno più gli stessi, né saranno percepiti allo stesso modo, come dovrebbe apparire evidente dall'assurdo ritorno alla normalità descritto alla fine del film.

Le Ménage Dranem, 1912. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

È imbevuto di satira ogni fotogramma di *Phil-for-Short* di Oscar Apfel (1919), briosa commedia sull'improbabile storia d'amore tra una diavoletta travestita e un dichiarato misogino, entrambi insegnanti di greco in un college misto del New Jersey. Molti film muti americani hanno immaginato storie d'amore queer tra un misogino e una ragazza in abiti da maschio: *The Snowbird* (Metro, 1916), *The Tomboy* (Fox, 1921), *The Wild Party* (Paramount, 1929) e *The Trail of the Law* (Producers Security Corp., 1923), sempre di Apfel, con Norma Shearer. Ma *Phil-for-Short* fu censurato (pensate un po') perché "troppo carino"! *Variety* lo condannò perché – come scrisse citando un commento fatto dopo una proiezione tenutasi a Wilmette, Illinois, e a cui aveva assistito un gruppo di boy scout – era un lavoro "per femminucce, troppo carino per i nostri ragazzi; noi vogliamo che siano virili". Nel film compaiono parecchi personaggi maschili effeminati, tra cui il noto misogino John Alden (Hugh Thompson). Forse, però, avrebbe dovuto destare preoccupazioni maggiori Damophilia (Evelyn To? *(Hal Roach Studios, 1926). In these films, gender anarchy is both outrageously extreme and inescapably temporary. Their conservative endings cannot contain their carnivalesque midsections.*

"The second time as farce" could be the tagline for Le Ménage Dranem *(Pathé, 1912), a comedy about the topsy-turvy consequences of feminism. On the one hand, the film reads as the pathetic revenge fantasy of a henpecked husband whose browbeating wife condemns him to the thankless labor of "dry nurse" (no match for the bovine nursemaids in* La Grève des nourrices*). Monsieur Dranem cooks, cleans, and sews "like an elephant threading a needle," while his militant wife gambols around in pantaloons, smokes pipes, drinks pints, plays cards in the park, and assaults her cowed spouse. As summarized by* Ciné-Journal*, Madame "emprunte au sexe fort tous ses défauts, sans ses qualités" ("borrows from the stronger sex all its faults without any of its qualities"). On the other hand, once the genie is out of the bottle (so to speak), the binds of assigned gender roles will never look or feel the same again, which should be apparent by the absurd return to normalcy pictured at the end of the film.*

Farce saturates every frame of Oscar Apfel's Phil-for-Short *(1919), a rollicking burlesque about improbable romance between a cross-dressing spitfire and an avowed "woman-hater," who are both Greek professors at a co-ed college in New Jersey. Many American silent films envisioned queer romances between a woman-hater and a disguised girl or tomboy:* The Snowbird *(Metro, 1916),* The Tomboy *(Fox, 1921),* The Wild Party *(Paramount, 1929), and Apfel's own follow-up,* The Trail of the Law *(Producers Security Corp., 1923), starring Norma Shearer. But* Phil-for-Short *was censored (of all things) for being "too nice"!* Variety *condemned it as a "a sissy play, too nice for our boys; we want them to be manly," they quoted, after a local screening attended by a Boy Scout troop in Wilmette, Illinois. There are several effeminate male characters in the film, including notorious "woman-hater" John Alden (Hugh Thompson). But perhaps they should have been more worried about Damophilia (Evelyn Greeley), the title character, who is also a Sapphic dancer, temporary cross-dresser, ancient Greek*



Phil-For-Short, 1919. Evelyn Greeley, Charles Walcott. (Kino Lorber)

Greeley), il personaggio eponimo, che è anche una danzatrice saffica, temporaneamente en travesti, una poliglotta specialista di greco antico, una bracciante agricola e una malandrina. Si fa chiamare con il nomignolo Phil perché "non è meglio chiamarsi 'phil' invece che 'damn' [dannazione]?" Il suo nome completo, Damophilia, è tratto da una poesia di Saffo, la poetessa dell'isola di Lesbo (da cui il termine "lesbica") simbolo dell'omoerotismo femminile sin dal periodo ellenistico.
Nel cinema muto i riferimenti a Saffo erano onnipresenti: secondo la storica del cinema queer Kiki Loveday tra il 1896 e il 1920 il romanzo di Alphonse Daudet *Sapho* fu adattato per lo schermo non meno di 20 volte. La studiosa di cinema e danza Mary Simonson sostiene che l'antica Grecia funzionava come "uno spazio immaginato grazie a cui gli americani del primo Novecento, e in particolare le donne americane bianche dell'alta e media borghesia, potevano accedere a determinate esperienze e rivendicare particolari diritti: il diritto all'istruzione, alla liberazione del proprio corpo, al pieno impegno politico". Queste duplici implicazioni del saffismo – erotismo omosessuale e controllo classista – definiscono le tensioni libidiche di *Phil-for-Short.* Le economie di scambio del mercato sessuale e coniugale lasciano spazio al gioco e delimitano ciò che è socialmente possibile nell'ambito di

polyglot, daytime farm laborer, and mischievous trickster. She goes by the nickname Phil (for short), because "Wouldn't you rather be called phil than damn?" Her full name, Damophilia, comes from a poem by Sappho, ancient Greek lyrist from the Isle of Lesbos, whose homeland is, of course, also the etymology of "lesbian," and who has symbolized female homoeroticism since the Hellenistic period.
References to Sap(p)ho were ubiquitous in silent cinema: there were no less than 20 film adaptations of Alphonse Daudet's novel Sapho *produced between 1896 and 1920, according to queer film historian Kiki Loveday. Film and dance scholar Mary Simonson argues that ancient Greece functioned as "an imagined space through which early twentieth-century Americans, especially white middle- and upper-class American women, could access particular experiences and claim particular rights – the right to education, to bodily liberation, to full political engagement." These dual implications of Sapphism – same-sex eroticism and classist gatekeeping – encircle* Phil-for-Short*'s libidinal tensions. Exchange economies of the sexual and marital marketplace make room*

Phil-For-Short, 1919. Evelyn Greeley, ? (Kino Lorber)

questa scaltra narrazione, in cui Saffo e misoginia assieme si muovono in caduta libera verso l'altare.

I dialoghi di *Phil*, di cui è coautrice la prolifica sceneggiatrice dell'era del muto Clara Beranger (si veda anche *Miss Lulu Bett* nella sezione sulle sceneggiatrici americane), sono spumeggianti, taglienti, esilaranti: "Sapevo che sarei riuscita a farti innamorare di me se ti avessi fatto arrabbiare abbastanza." Oppure: "Mio marito è a posto, ma non è vitale." La farsesca trama del film si impernia su allusioni spinte e travestimenti dettati dalle circostanze, che spesso tematizzano fraintendimenti sessuali ed equivoci di genere. Per esempio, una serie di sfocate inquadrature in soggettiva serve a rendere la confusa visione di Alden quando Phil gli ruba o gli nasconde gli occhiali. Ma anche quando riesce a vedere ciò che ha sotto il naso, egli non sa comprenderne il significato: dall'identità di genere di Phil alla cangiante esuberanza del desiderio femminile. Secondo una massima asseritamente tradotta dal greco antico, "Chi piglia l'anguilla per la coda e la donna per la parola può dir che non tien niente". O, più precisamente, "Ogni donna si prenderà gioco di un uomo almeno una volta." Siamo pienamente d'accordo. – *Maggie Hennefeld, Laura Horak*

for play and delimit what's socially possible within this wily narrative, where Sappho and misogyny freefall toward the altar together.

Co-written by the prolific silent film scriptwriter Clara Beranger (see also Miss Lulu Bett *in the "American Women Screenwriters" series), Phil's dialogue is frothy, cutting, and hilarious: "I knew I could make you love me if I could get you mad enough." And: "Oh, my husband's all right – but he's not vital." The film's farcical plot revolves around cheeky innuendo and situational disguise, both of which frequently thematize sexual misunderstanding and gender misrecognition. For example, a motif of blurry point-of-view shots captures Alden's confused perspective after Phil steals or hides his glasses. But even when he can see what's right under his nose, he repeatedly fails to detect its meaning: from Phil's gender identity to the shape-shifting exuberance of female desire. As supposedly translated from ancient Greek, "The man who takes an eel by the tail or a woman at her word soon finds that he holds nothing." Or, more to the point, "every woman will make a fool of some man at least once." We quite agree. – Maggie Hennefeld, Laura Horak*

Rex "Snowy" Baker, Charles Chaplin, c. 1917-18. (© Roy Export Company Ltd)

SNOWY BAKER

Programma a cura di / *Programme curated by* Meg Labrum

Per tutta la vita Reginald Leslie "Snowy" Baker (1884-1953) sembra essere stato una forza della natura. Nato in una numerosa famiglia del ceto operaio, fin da giovane dimostrò di essere un atleta di talento. Ancora adolescente, con i suoi "Snowy Baker's Seagulls" (i "gabbiani di Snowy Baker") avviò una precoce iniziativa imprenditoriale nel mondo dei tuffi da grandi altezze e conquistò fama mondiale come provetto pugile e giocatore di rugby: per quanto riguarda questo sport, disputò incontri a livello internazionale, ma soprattutto rappresentò l'Australia alle Olimpiadi di Londra del 1908, non in uno ma in tre sport (pugilato - in cui ottenne una medaglia d'argento, nuoto e tuffi). Tra le varie discipline in cui brillava il suo multiforme talento figurano l'equitazione, la scherma e il whip-cracking (ossia l'esecuzione di numeri di abilità con la frusta).

Nel marzo 1909 sposò Ethel, esperta cavallerizza e vedova con due figlie. Nel 1910 aveva già investito in un grande impianto sportivo dedicato al pugilato; pubblicò quindi il libro *Snowy Baker's General Physical Culture* nonché la rivista *Snowy Baker's Magazine*, e mise a punto il sistema Snowy Baker per ottenere una buona forma fisica, che prevedeva esercizi in palestra e un corso per corrispondenza (*The Baker Postal Course of Physical Culture*). Scriveva regolarmente articoli sportivi per i più importanti quotidiani, e fu uno dei principali impresari pugilistici del paese; il più famoso pugile australiano, Les Darcy, faceva parte della sua scuderia. Snowy aveva fama di imprenditore audace, che all'occorrenza sapeva essere spietato. Un'eloquente citazione dal suo *Postal Course* illustra lo spirito con cui egli visse l'intera sua esistenza: "Ricordate che la fiducia in se stessi è indispensabile per ottenere buoni risultati in ogni ambito della vita. Perciò imprimetevi bene nella mente che conseguirete il massimo successo con quest'importante e appassionante corso…"

Reginald Leslie "Snowy" Baker (1884-1953) seems to have been a force of nature his entire life. Born into a large working-class family, he was a gifted athlete from an early age. High-diving as part of "Snowy Baker's Seagulls" was an early entrepreneurial venture in his teens, while his reputation as a gifted boxer and rugby player put him on the world stage, with international rugby union competition and, most notably, representing Australia in the 1908 Olympics in London, in not one but three sports (boxing – he won a silver medal; swimming; and diving). Riding, fencing, and whip-cracking also featured among his many skills.

He married Ethel, an accomplished equestrian and widow with two daughters, in March 1909. By 1910 he had an interest in a major boxing stadium, and went on to publish the book Snowy Baker's General Physical Culture, *as well as his own* Snowy Baker's Magazine, *and set up the Snowy Baker system of physical fitness, with both an in-person studio and mail-order course (*The Baker Postal Course of Physical Culture*). He regularly wrote sports columns for major newspapers, and was one of the country's primary boxing promoters, with Australia's best-known boxer, Les Darcy, in his cohort. He had a reputation as a flamboyant entrepreneur, who could be ruthless when necessary. A revealing quote from Snowy's* Postal Course *sets the timbre for his entire life: "Remember – Confidence is absolutely essential if we wish to attain good results in any walk of life. So impress right down deep in your mind you are going to have the greatest success possible from this important and fascinating Physical work you are going to take up..."*

Charles Chaplin, Rex "Snowy" Baker, c. 1917-18. (© Roy Export Company Ltd)

La carriera cinematografica di Snowy ebbe inizio in Australia nel 1918, quando egli aveva 34 anni. La sua rinomata baldanza fisica lo rendeva naturalmente adatto ad avventure estreme e ad audaci acrobazie, a partire da *The Enemy Within* (Roland Stavely, 1918), rapidamente seguito da *The Lure of the Bush* (Claude Flemming, 1918). Il successo commerciale era all'orizzonte con il marchio Snowy Baker Films. Presto si associò con l'importante distributore cinematografico australiano E. J. Carroll per fondare la Carroll-Baker Australian Productions. Nel 1919 i due si recarono a Hollywood e tornarono portando con sé l'attore e regista Wilfred Lucas, la moglie di lui, la sceneggiatrice Bess Meredyth, l'attrice Brownie Vernon e l'operatore Robert V. Doerrer; nel 1920 produssero così altri tre film d'avventura australiani per il marchio Snowy Baker: *The Man from Kangaroo*, *The Shadow of Lightning Ridge* e *The Jackeroo of Coolabong*.

Forse il ruolo di produttore si adattava meglio agli istinti imprenditoriali di Snowy, che si adoperò intensamente per promuovere il cinema australiano nel momento critico in cui si profilava un grave declino causato dall'invasione, nei tardi anni Venti, del cinema hollywoodiano. Nel 1918, dirigendosi a Hollywood per esplorare quell'industria cinematografica, dichiarò al quotidiano *Sun*: "Sono fermamente convinto che l'Australia voglia e possa porsi sullo stesso piano dell'America

His film career began in Australia in 1918 at age 34. His renowned physical prowess was a natural fit for high adventure and daring stunts, starting with The Enemy Within *(Roland Stavely, 1918), rapidly followed by* The Lure of the Bush *(Claude Flemming, 1918). Commercial success under his own banner, Snowy Baker Films, was on the horizon. He soon teamed up with notable Australian film distributor E. J. Carroll to form Carroll-Baker Australian Productions. They travelled to Hollywood in 1919, returning with American actor-director Wilfred Lucas, his wife writer Bess Meredyth, actress Brownie Vernon, and cinematographer Robert V. Doerrer, to produce three more Australian adventure vehicles for the Snowy Baker brand in 1920,* The Man from Kangaroo, The Shadow of Lightning Ridge, *and* The Jackeroo of Coolabong.

Snowy's role as producer perhaps better suited his entrepreneurial instincts, as he worked hard to promote the Australian film production environment at a critical time, when it was heading towards a major downturn as Hollywood cinema swamped the market in the later 1920s. In 1918, as he headed to Hollywood to explore their film industry, he commented to the Sun *newspaper: "I am fully convinced that Australia can and will yet rank with*

Rex "Snowy" Baker, Charles Chaplin, c. 1917-18. (© Roy Export Company Ltd)

come luogo di produzione cinematografica … L'Australia è così diversa da ogni altro paese, che non dovrebbe essere difficile trovare una quantità di soggetti adatti a film che si distingueranno per l'originalità e l'atmosfera australiana, soddisfacendo così le aspettative sia del mercato australiano, sia di quelli esteri."

A proposito dei primi film di Snowy, i critici convenivano che si reggevano grazie all'innegabile prestanza fisica di lui, anche se in termini di recitazione lasciavano a desiderare. La Carroll-Baker Australian Productions non sopravvisse ai primi tre film, cui veniva rimproverato lo stile americano dei soggetti e anche la sempre più limitata, monotona gamma dei ruoli del protagonista. Nel 1921 Baker si trasferì a Hollywood. Durante il soggiorno del 1919 aveva allacciato contatti preziosi, che sua moglie Ethel aveva continuato a mantenere. Interpretò *Sleeping Acres* (Bertram Bracken, 1921), ma i progressi erano lenti ed egli si esibì nel circuito del vaudeville con spettacoli di whip-cracking, scherma, acrobazie equestri e pugilato. Nel 1923 si era già messo in contatto con Phil Goldstone, produttore di pellicole a basso costo, e per due proficui anni realizzò film d'avventura. *The Sword of Valor* e *The Empire Builders* sono due esempi sopravvissuti e restaurati, dai modesti valori produttivi ma vibranti di azione fisica per sfruttare il vigore atletico ancora considerevole di Baker, spesso accompagnato dal fedele

America as a producing field for motion pictures… Australia abounds with so much that is different to any other country that it should not be difficult to find plenty of suitable subjects for pictures that will stand out for their originality, and Australian atmosphere, thereby suiting the requirements of both the Australian and foreign markets…"

Comments on Snowy's work from these earliest days consistently noted that while his acting skills clearly needed work, it was his undoubted physical prowess that sustained the films. Carroll-Baker Australian Productions did not survive beyond this trio of films. While popular with audiences, reviews were critical of implied American-style stories and remarked increasingly on the monotonous, limited range of Snowy's roles. In 1921 Baker moved to Hollywood to try his hand. He had made useful contacts during his 1919 visit, and his wife Ethel had continued to build that rapport. He starred in Sleeping Acres *(Bertram Bracken, 1921), but progress was slow, and he worked the vaudeville circuit with whip-cracking, fencing, stunt riding, and boxing displays. By 1923 he had connected with Poverty Row producer Phil Goldstone, and began two productive years of adventure features.* The Sword of Valor *and* The Empire Builders *are surviving restored examples, with modest production*

The Man from Kangaroo, 1920. Brownie Vernon, Rex "Snowy" Baker. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

Boomerang, "il cavallo prodigio" che era venuto con lui dall'Australia. Con queste prove si concludeva la carriera cinematografica di Snowy. Stava invecchiando, il suo vigore atletico superava di gran lunga le sue capacità di attore, e le occasioni per ruoli da protagonista erano svanite. Snowy Baker l'imprenditore continuò tuttavia a prosperare, iniziando una seconda carriera come istruttore di scherma ed equitazione per le star del cinema. Aveva stretto intensi rapporti con gli ambienti sportivi e sociali di Hollywood; alla fine degli anni Venti divenne socio, dirigente della sezione polo e istruttore di scherma al Riviera Country Club di Pacific Palisades ove rimase fino al 1946. Fungeva ancora da consulente per le acrobazie e da istruttore di equitazione delle star (tra cui la giovane Elizabeth Taylor per *National Velvet [Gran Premio]*), e negli anni Trenta si cimentò anche come controfigura. Essendo una celebrità olimpionica, nel 1932 partecipò all'organizzazione dei Giochi di Los Angeles, per cui tracciò il percorso delle gare di equitazione al Riviera Country Club e fece da corrispondente del *Sydney Referee*. Snowy Baker morì a Hollywood nel 1953, all'età di 69 anni. Ancor oggi è ricordato come il più versatile atleta australiano: raggiunse livelli di eccellenza in un numero incredibile di sport, ben 26. Per finire, quale fu l'origine del suo soprannome, "Snowy", ossia "bianco come la neve"? In gioventù aveva capelli di un biondo chiarissimo. Fu veramente il "ragazzo d'oro" dello sport australiano. – Meg Labrum

values and plenty of physical action to exploit Baker's still notable athleticism, often in company with his faithful "Wonder Horse" Boomerang, who came with him from Australia.
That really was the end of Snowy's active film career. He was ageing, his athleticism far outrated his acting ability, and starring opportunities evaporated. However, Snowy Baker the entrepreneur continued to thrive, with a second career as a fencing and riding instructor to the stars. He had formed close ties in the Hollywood sporting and social sets, and became a partner, polo manager, and fencing instructor with the Riviera Country Club in Pacific Palisades in the late 1920s, remaining there until 1946. He still provided stunt advice, coached stars in horsemanship (including the young Elizabeth Taylor for National Velvet*), and did some stunt doubling in the 1930s. As a celebrated Olympian, he was involved in the 1932 Olympics in Los Angeles, designing the equestrian course at the Riviera Country Club and covering the Games as a correspondent for the Sydney* Referee*. Snowy Baker died in Hollywood in 1953, at age 69. He is still remembered as Australia's greatest all-round athlete, excelling in an incredible total of 26 sports. And the source of his nickname, "Snowy"? In his youth he had very light blonde hair. Truly Australia's "golden boy" of sport. – Meg Labrum*

THE MAN FROM KANGAROO (GB, US: **The Better Man)** (AU 1920)
REGIA/DIR: Wilfred Lucas. SCEN: Bess Meredyth. PHOTOG: Robert V. Doerrer. ART TITLES: Syd Nicholls. ASST DIR: Jack [John] K. Wells, Charles Villiers. CAST: Reg L. "Snowy" Baker (*John Harland*), Brownie Vernon (*Muriel Hammond*), Charles Villiers (*Martin Giles*), Walter Vincent (*Ezra Peters*), Wilfred Lucas (*Red Jack Braggan*), Malcolm MacKellar (William "Mike" Michaels). PROD, DIST: Carroll-Baker Australian Productions. RIPRESE/FILMED: 1919. USCITA/REL: 24.01.1920. COPIA/COPY: DCP, 71'34" (da/*from* 35mm orig., 4500 ft., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: National Film and Sound Archive of Australia, Canberra.

The Man From Kangaroo è il terzo dei cinque lungometraggi australiani con Snowy Baker degli anni 1918-1920. Grazie alla sua esibita prestanza fisica, il film ebbe in Australia un grande successo di pubblico, ma non fu molto apprezzato dalla critica. Il quotidiano di Sydney *The Sun* osservò che Snowy "come attore, puro e semplice, deve fare ancora progressi": opinione rude ma onesta.
Più in generale, le critiche si appuntarono soprattutto sul presunto "americanismo" della trama. La Carroll-Baker Australian Productions aveva fatto venire dagli Stati Uniti il regista Wilfred Lucas, sua moglie, la sceneggiatrice Bess Meredyth, l'operatore Robert V. Doerrer e l'attrice Brownie Vernon, nel tentativo di dare maggior forza alla propria idea di un cinema australiano capace di raggiungere anche pubblici internazionali. Ciò comportava vantaggi e rischi. È importante notare che quello degli anni Venti del secolo scorso era stato un decennio difficile per l'industria cinematografica australiana, che in precedenza aveva conosciuto un periodo fiorente ma ora soffriva sempre più la concorrenza dei film d'importazione, in particolare di quelli hollywoodiani. La Royal Commission into the Moving Picture Industry (Commissione reale per l'industria cinematografica, 1927), istituita dal governo australiano, cercò di affrontare svariate questioni relative alla produzione e alla distribuzione dei film, tra cui un potenziale sistema di quote. Qualche risultato lo sortì, ma l'avvento del sonoro e la costante crescita in Australia della già affermata macchina hollywoodiana portarono, negli anni Trenta, a un forte declino della produzione nazionale.
Come osservò il quotidiano *The Sun*, "è un peccato che film presentati come australiani siano intrisi di una dose così massiccia di americanismo. In *The Man from Kangaroo*, per esempio, a parte il fatto che le scene sono state girate in terra australiana e che il protagonista Snowy Baker è australiano, non c'è alcun elemento che non sia permeato di americanismo". In più aperto tono di critica, *The Sun* aggiunse che "il film è davvero ben recitato, ed è ricco di interesse fino al momento in cui Baker monta a cavallo; poi continua a cavalcare fino alla nausea, propinandoci violenza superflua in gran quantità". Paradossalmente, alla fine del 1921, quando il film uscì negli Stati Uniti in una versione rimontata con il titolo *The Better Man*, una rivista cinematografica americana lo giudicò "molto al di sopra della media dei normali western. Baker non passa certo in seconda fila rispetto a qualsiasi divo americano; con il suo magnetismo naturale, un sorriso da un milione di dollari e la capacità di adattarsi a ogni pericolosa acrobazia, è della stoffa di cui sono fatte le star, le vere star".
Lo stesso Snowy Baker – che oltre a esserne la star era uno dei produttori del film – contribuì alle iperboli pubblicitarie dichiarando,

The Man From Kangaroo *was the third of Snowy Baker's five Australian feature films, which were produced between 1918 and 1920. With Snowy's physical prowess again to the fore, it was commercially successful in Australia, but received limited praise from the critics. The Sydney newspaper* The Sun *commented that Snowy "as an actor, pure and simple, has considerable headway yet to make," a blunt but honest observation.*
The broader criticism of the film particularly regarded the perceived "Americanism" of the plot. Carroll-Baker Australian Productions had imported U.S. director Wilfred Lucas, his wife the writer Bess Meredyth, cinematographer Robert V. Doerrer, and actress Brownie Vernon, to support their notion of an Australian cinema which could also reach international audiences. This carried benefits and risks. It's important to note that the 1920s was a difficult decade for the Australian film industry, which had thrived previously, but suffered increasingly in competition with imported cinema, and Hollywood films in particular. The Royal Commission into the Moving Picture Industry (1927), instituted by the Australian government, attempted to address a wide range of film production and distribution issues, including a potential quota system. It had some impact, but the impending arrival of sound and the steady growth of the already established Hollywood machine in Australia led to a major decline in Australian production in the 1930s.
The Sun *newspaper further observed, "It seems a pity that so much Americanism should be injected into films that are advertised as purely Australian. In* The Man from Kangaroo*, for instance, apart from the fact that the scenes have been taken on Australian soil, and that the leading man Snowy Baker is an Australian, there is nothing in it that is not steeped in Americanism." More pointedly, it noted that "The picture is quite well played and the interest is sustained until Mr. Baker starts to ride, which he does* ad nauseam*, and with an unnecessary amount of violence." Ironically, when a re-edited version of the film was released in the United States in late 1921, under the title* The Better Man*, one American film magazine found it to be "a picture which was far above the average of the ordinary Western. Baker will not need to take a back seat for any American star. Blessed with magnetism, possessing a million dollar smile and an adaptability for any kind of hazardous work, he is the kind of stuff from which stars – real stars – are made."*
As one of the film's producers as well as its star, Snowy Baker himself added to the publicity hyperbole, declaring with enormous

The Man from Kangaroo, 1920. Rex "Snowy" Baker, Brownie Vernon. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

con enorme fiducia in se stesso, ai lettori della rivista *The Picture Show*: "Stiamo lavorando al massimo per produrre il più grande film frutto dell'ingegno e dell'impegno australiani … Dice Wilfred Lucas che in fatto di acrobazie sono il miglior attore al mondo. Mi fa balzare da una rupe all'altra, mi obbliga a tuffarmi da decine di metri in fiumi che spumeggiano rombando in fondo a oscuri baratri, avrò salvato centinaia di eroine … So che la manovella della macchina da presa gira senza sosta e che ogni cazzotto che mando a segno sarà immortalato sullo schermo per voi".

La trama di *The Man from Kangaroo*, girato nella splendida Kangaroo

confidence to the readers of the magazine The Picture Show*: "We are in the throes of producing the greatest Motion Picture that has yet been credited to Australian brains and effort… Mr. Lucas says I am a better stunt actor than anyone living. He has me leaping from crag to crag, diving hundreds of feet into roaring chasms, saving heroines – by the hundreds it seems to me… I know that the crank of the camera is relentlessly grinding on, and every punch I 'get home' will be recorded on the screen for you."*

Filmed in the beautiful Kangaroo Valley in New South Wales

The Man from Kangaroo, 1920. Wilfred Lucas. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

Valley nel Nuovo Galles del Sud e a Gunnedah nella zona nord-occidentale di quello Stato, si impernia su Snowy nel ruolo di John Harland, vicario provvisorio ed ex campione dei pesi medi di pugilato. John si innamora dell'ereditiera Muriel Hammond, il cui tutore, Martin Giles, ordisce una trama per sposarla e controllarne il patrimonio, impedendole in tal modo di smascherare il modo corrotto con cui egli amministra gli affari di lei. John allena al pugilato i ragazzi del luogo, si esibisce dinanzi a loro in una serie di spettacolari tuffi nello stagno fino a che, vittima delle calunnie di Giles, è costretto a trasferirsi in una lontana località rurale. John incorre in vari malintesi con Muriel; salva un brav'uomo da una banda di malviventi e insegue il furfante scalando muri e gettandosi nel vuoto dai ponti; incontra onesti concittadini e i cattivi della tenuta vicina; comprende che deve rinunciare agli ordini religiosi per diventare un "bushman" pronto a battersi; si lancia in inseguimenti a cavallo del fido destriero Boomerang; e alla fine salva Muriel in uno spericolato inseguimento in diligenza, che si conclude con un tuffo della coppia nel fiume da un ponte di grande altezza: tutte queste scene d'azione offrivano al personaggio di Snowy Baker molteplici opportunità di dimostrare senso morale e prestanza fisica.

La fotografia di Doerrer è funzionale e in qualche momento splendida; le scene rurali e il paesaggio australiano offrono molteplici spazi spettacolari alle prodezze di Snowy. Sono particolarmente degne di nota le elaborate e artistiche didascalie di Syd Nicholls. Nel 1920 la Carroll-Baker Australian Productions propose altri due film molto simili, *The Shadow of Lightning Ridge* e *The Jackeroo of Coolabong*, con la stessa troupe, prima di sciogliersi nel 1921, quando Snowy Baker si trasferì a Hollywood per sfruttare i suoi precedenti contatti. – Meg Labrum

and Gunnedah in north-west NSW, the plot of The Man from Kangaroo *revolves around Snowy in the role of John Harland, a probationary vicar and ex-champion middleweight boxer. John falls in love with heiress Muriel Hammond, whose guardian Martin Giles is plotting to marry her to control her fortune and prevent her from exposing his corrupt management of her affairs. John coaches local boys to box, and displays a series of spectacular dives to the local kids in the swimming pond, before being misrepresented by Giles and having to relocate to a distant country town. Misunderstandings with Muriel; saving a good man from thugs and chasing the crook over walls and jumping off bridges; meeting good people in his country town as well as evil men from the neighbouring property; his realization that he needs to step away from being a vicar to become a bushman willing to fight; horse chases on his steed Boomerang; and ultimately saving Muriel in a wild stagecoach chase, which ends with the hero and heroine leaping into a river from a high bridge – all of this action provided the Snowy Baker persona with plenty of opportunities to display decency and physical prowess.*

Doerrer's cinematography is serviceable and occasionally beautiful, and the Australian countryside and rural scenes provide plenty of spectacular space for Snowy's exploits. Of special note are the particularly elaborate artwork titles by Syd Nicholls. Carroll-Baker Australian Productions persevered for two more very similar films in 1920, The Shadow of Lightning Ridge *and* The Jackeroo of Coolabong*, with the same crew, before parting ways, with Snowy Baker heading to Hollywood in 1921 to build on his earlier contacts. – Meg Labrum*

The Empire Builders, 1924. Jere Austin. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

THE EMPIRE BUILDERS (US 1924)
REGIA/DIR: Duke Worne. SCEN: J. F. [John Francis] Natteford. CAST: Rex "Snowy" Baker (*Captain William Ballard*), Margaret Landis (*Katryn van der Poel*), Theodore Lorch (*Hendrik van der Poel*), Pinckney Harrison (*King Karui*), J. P. Lockney (*Sandy McGregor*), Jere Austin (*Fritz van Roon*), Boomerang the Wonder Horse. PROD: Phil Goldstone Productions. USCITA/REL: 03.1924. COPIA/COPY: DCP, 63'20" (da/*from* 35mm orig. neg., 4208 ft., 18 fps, imibibito/*tinted*, + 16mm print, 1748 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: National Film and Sound Archive of Australia, Canberra.

The Empire Builders è il quinto dei film che Snowy Baker realizzò in America tra il 1921 e il 1924, e il quarto da lui girato assieme al produttore di film a basso costo Phil Goldstone. L'impatto di Snowy su Hollywood era stato modesto dopo la sua prima comparsa in *Sleeping Acres* (Bertram Bracken, 1921), cortometraggio di un rullo, e l'apprezzamento della rivista per appassionati *Picture-Play* (gennaio 1922): "L'australiano possiede una personalità cinematografica magnetica. Nel suo debutto americano possiamo ammirare originali acrobazie, esaltanti prodezze atletiche e una superba bravura di cavallerizzo".

The Empire Builders *was the fifth of Snowy Baker's American films made between 1921 and 1924, and the fourth he made with Poverty Row producer Phil Goldstone. Snowy's impact in Hollywood had been modest after his initial appearance in* Sleeping Acres *(Bertram Bracken, 1921), a one-reel short, and fan magazine comment (*Picture-Play*, January 1922) that "The Australian possesses a magnetic screen personality. His novel stunts, thrilling athletic feats, and superb horsemanship feature in his American debut."*

The Empire Builders, 1924. Rex "Snowy" Baker, Margaret Landis, Jere Austin. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

Per incrementare il proprio reddito, anche alla luce dell'entusiasmo con cui la moglie Ethel e le due figliastre avevano abbracciato lo stile di vita hollywoodiano, Snowy prese a esibirsi nel circuito del vaudeville di Los Angeles. Partecipavano allo spettacolo la figliastra Joan e saltuariamente Frank (il fratello di Snowy, che all'epoca stava anch'egli cercando fortuna a Hollywood) insieme a un giovanissimo Charles Chauvel, che in seguito sarebbe diventato uno dei più importanti registi australiani. Lo spettacolo comprendeva numeri di whip-cracking (con la frusta che schiocca), pugilato e acrobazie equestri (Snowy aveva portato con sé dall'Australia Boomerang, il suo cavallo preferito; "Boomerang the Wonder Horse" comparve in molti suoi

To augment his income, bearing in mind that his wife Ethel and two stepdaughters were also enthusiastically embracing the Hollywood lifestyle, Snowy worked the Los Angeles vaudeville circuit. His stepdaughter Joan was part of the act, and his brother Frank, who was also venturing into Hollywood at the time, provided some extra help, along with a very young Charles Chauvel, later to become one of Australia's major film directors. The act included whip-cracking, boxing displays, and stunt horse work. (Snowy had brought Boomerang, his favourite mount, from Australia. "Boomerang the Wonder Horse" featured in many of his films.) This successful sideline

The Empire Builders, 1924. Margaret Landis, Rex "Snowy" Baker, Pinckney Harrison. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

film). Grazie al successo di quest'attività collaterale e alla sua evidente prestanza fisica, Snowy fu ben presto attivamente coinvolto nelle gestione del Riviera Country Club e di tornei di polo; divenne inoltre istruttore personale di scherma ed equitazione di numerosi divi. In un'intervista concessa nel 1973 a Joan Long nell'ambito di un programma di storia orale del NFSA, suo fratello Frank così ricordava quei tempi: "Snowy aveva una personalità straordinaria … là si fidavano ciecamente di lui. Era il favorito di tutti."

Nel 1924 Snowy interpretò in totale quattro produzioni Goldstone. Le altre, *The White Panther* (Alan James), *The Sword of Valor* (Duke Worne) e *Fighter's Paradise* (Alvin J. Neitz), pur realizzate con budget limitati, set modesti e modesti valori di produzione, offrivano a

and Snowy's obvious prowess eventually led to his active involvement in the Riviera Country Club, polo tournaments, and personal fencing and horsemanship instruction to many stars. In an oral history interview conducted by Joan Long for the NFSA in 1973, his brother Frank recalled Snowy in those days: "Snowy did have a terrific personality … they used to swear by him over there. He was a great favourite."

In 1924, Snowy starred in a total of four Goldstone productions. The others, The White Panther *(Alan James),* The Sword of Valor *(Duke Worne), and* Fighter's Paradise *(Alvin J. Neitz), were made with low budgets and limited sets and production*

Snowy ampie opportunità di mettere in mostra le proprie doti fisiche. A quarant'anni la sua recitazione era statica, ma la sua energia, più Boomerang, il cavallo prodigio, e il valido aiuto dei colleghi gli valsero quest'ultimo periodo di significativa attività come attore, peraltro con scarsi risultati al botteghino.

The Empire Builders, pubblicizzato come "un'emozionante storia del veldt africano" che dava, secondo il quotidiano tasmaniano *Mercury,* "una notevole immagine del Sud Africa e della sua storia", ci ripropone il familiare personaggio di Snowy nei panni del capitano William Ballard della milizia territoriale britannica che, dopo la guerra anglo-boera, è inviato in missione per stringere un'alleanza con la tribù dei Marunga nella persona del loro re-guerriero Karui, in modo da aprire quelle terre alla colonizzazione britannica. Ballard deve subire gli attacchi di feroci indigeni aizzati dal rancoroso boero Fritz van Roon; è coinvolto in scazzottate e duelli a colpi di frusta; si impegna in varie cavalcate in sella a Boomerang the Wonder Horse; si scontra con re Karui in una lotta che si conclude con un tuffo spettacolare dall'alto di un dirupo, grazie a cui riesce a salvare il re e a sigillare un patto eterno di amicizia e rispetto ("noi siamo vostri amici … finché gli uomini bianchi possono dimorare sicuri nelle vostre terre"). Seguono altre zuffe a cavallo e altri corpo a corpo, quando van Roon rapisce Katryn, la donna amata da Ballard. Il diritto trionfa: Karui e il suo popolo aiutano Ballard; Katryn viene salvata e van Roon va incontro a una fine atroce. Entrano in questa trama anche Hendrik van der Poel, zio di Katryn e boero assai più mite e ragionevole, e lo scozzese Sandy McGregor, misogino incurabile, che introducono qualche sfumatura nel dramma. Il concetto di liceità della colonizzazione è sintetizzato nella didascalia "Né artiglio, zanna, clava o lancia, né la morte nel sonno portata dalle mosche – nulla potrà fermare il cocchio del fondatore di imperi – il rombante carro del mercante trainato da buoi"

La sceneggiatura è uno dei primi lavori cinematografici di J. F. Natteford. Con questo corposo western coloniale a tutto tondo, egli definì uno stile particolare che soddisfaceva questo tipo di produzione e gli fu utile per molti anni nel settore. – Meg Labrum

values, but nevertheless provided ample opportunities for Snowy's physical talents to be showcased. At the age of 40, his acting skills were static, but the energy of the man, in company with Boomerang the Wonder Horse, and the valiant efforts of his fellow actors, allowed for this final period of significant starring activity, with modest results at the box office.

The Empire Builders, *promoted as a "thrilling story of the African veldt", and noted in Tasmania's* Mercury *newspaper as "… a remarkable story of South Africa and its history", sees Snowy's familiar persona now as Captain William Ballard of the British Territorials post-Boer War, on a mission to form an alliance with the Marunga tribe via their warrior king Karui, to open up the land to British colonization. Ballard faces attack by bad natives incited by bitter Boer Fritz van Roon; whip-cracking and fisticuff fights; horse chases with Boomerang the Wonder Horse; a cliff-top fight with King Karui which results in a spectacular dive to save the king and seal eternal friendship and respect ("we are your friends…as long as white men dwell safely in your lands"). There is more wrestling on horseback and hand-to-hand battle when van Roon abducts Ballard's love interest Katryn. Right triumphs; Ballard is aided by Karui and his people; Katryn is saved; and van Roon meets a grisly end. Mixed into this plot are Katryn's much more reasonable Boer uncle Hendrik van der Poel and incurable misogynist Scot Sandy McGregor, who provide some light and shade to the drama. The notion of the rightness of colonization is summed up in the intertitle "Claw, fang, club, spear and fly-borne sleeping death – none can halt the chariot of the empire builder – the rumbling ox cart of the trader."*

The scenario is one of J. F. Natteford's first film efforts. Crafting this full-bodied colonial western, he established a particular style which served the needs of this type of production, and stood him in good stead within the industry for many years.

Meg Labrum

THE SWORD OF VALOR (US 1924)

REGIA/DIR: Duke Worne. SCEN, ADAPT: Jefferson Moffitt, *based on a story by* Julio Sabella [Sabello]. DID/TITLES: Gardner Bradford. PHOTOG: Roland Price. MONT/ED: Frank Ware. CAST: Rex (Snowy) Baker (*Captain Grant Lee Brooks*), Dorothy Revier (*Ynez*), Otto Lederer (*Don Guzman de Ruiz y Montejo*), Edwin Cecil (*Ismid Matrouli*), Armando Pasquali (*Roderigo*), Fred Kavens [Cavens] (*Henri di Leon*), Countess d'Lanti (*Madame Hermann, pronuba/matchmaker*), Boomerang the Wonder Horse. PROD: Phil Goldstone Productions. DIST: Mutual Films Pty Ltd. USCITA/REL: 06.05.1924. COPIA/COPY: DCP, 59'12" (da/*from* 35mm nitr. orig., 3968 ft., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: National Film and Sound Archive of Australia, Canberra.

The Sword of Valor è il penultimo film di cui fu protagonista Snowy Baker. Giunti al 1924, alla fine del periodo nel quale interpretò produzioni di Phil Goldstone, è giusto dire che le qualità attoriali di Snowy erano state abbondantemente messe alla prova: egli era diventato un noto e popolare membro della comunità

The Sword of Valor *was the penultimate starring vehicle for Snowy Baker. By the end of his Phil Goldstone productions period in 1924, it's fair to say that Snowy's acting skills had been fully tested, and, while becoming a well-known and well-liked member of the Hollywood community, he was not*

The Sword of Valor, 1924. Rex "Snowy" Baker, Otto Lederer, Fred Kavens. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

hollywoodiana, ma non certo un serio candidato ad alcun importante progetto cinematografico. Nella sua biografia *The Snowy Baker Story* (Random House, 2003) Greg Growden osserva che "…la sua recitazione era legnosa, le trame frammentarie e unidimensionali, ma i film cui partecipò sono ancora godibili nella loro innocenza". Queste parole si riferiscono in particolare al periodo australiano di Baker, ma si possono certamente applicare anche alla sua attività in America.

The Sword of Valor è un'altra semplice saga, ambientata nella Spagna settentrionale e sulla riviera francese, e girata in gran parte nella campagna californiane. Snowy vi interpreta il capitano Grant Lee Brooks della legazione degli Stati Uniti, il quale incontra Ynez, l'adorabile e

a serious contender for any more major film projects. Greg Growden comments in his biography, The Snowy Baker Story *(Random House, 2003): "…his acting was wooden, story lines fragmented and one-dimensional, but the series of movies he was involved in are still innocently endearing." This was written with particular reference to Baker's Australian phase, but the same can certainly apply to his American efforts.*

The Sword of Valor *is another such simple saga, set in northern Spain and the French Riviera, and filmed largely in the California countryside, with Snowy as Captain Grant Lee Brooks of the U.S. legation. Captain Brooks meets Ynez, the lovely, slightly wild daughter of Don Guzman de Ruiz y Montejo,*

The Sword of Valor, 1924. Dorothy Revier, Rex "Snowy" Baker. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

poco convenzionale figlia di Don Guzman de Ruiz y Montejo, accompagnata da Roderigo, ragazzo gitano amico d'infanzia della fanciulla. La trama si complica allorché il padre di Ynez respinge il pretendente di lei, Roderigo, e decide invece di trovarle un marito ricco sulla riviera. Qui Ynez e Brooks si incontrano nuovamente, con conseguente sviluppo romantico-avventuroso: Brooks salva Ynez dall'annegamento e sferra un pugno sulla faccia del viscido "duellante a noleggio" Henri di Leon, quando questi lo schiaffeggia col guanto per costringerlo a sfidarlo a duello. (Il duellante professionista è interpretato da Fred Cavens, nella vita un noto maestro di scherma che insegnava la sua arte a molti attori.) Nel frattempo i maneggi del padre di Ynez per maritarla a Ismid Matrouli, governatore di una provincia orientale, ci riconducono ai Pirenei, ove assistiamo a un duello, alla ricomparsa di Roderigo – spasimante disperato – e a un folle inseguimento a cavallo (ritorna Boomerang the Wonder Horse!). Brooks sgomina da solo i gitani, prima di inseguire Roderigo e Ynez fino all'orlo di un precipizio, dove ha luogo una lotta mortale.

Commentando lo stile dei film a basso costo, lo storico William K. Everson ha osservato che "proprio la carenza di strutture stimolava lo sbocciare di idee creative". La modestia dei set e il frequente ricorso ai paesaggi naturali sono tipici di questo genere, con riprese di buona qualità e, in qualche caso, veramente ricche di atmosfera. Allo stesso modo, la predilezione di Snowy Baker per l'azione fisica e atletica garantisce benefici poco costosi che nessuna somma di denaro avrebbe potuto comperare.

Ma ormai la carriera di Snowy nel cinema era in calo: poco dopo *The Sword of Valor*, *Fighter's Paradise* fu la sua ultima interpretazione cinematografica di qualche rilievo. Le sue innegabili doti

in the company of Roderigo, her gypsy childhood friend. The plot thickens as Ynez's father rejects Roderigo's request to marry Ynez and decides instead to find her a rich husband on the Riviera. Ynez and Brooks meet again there, and romance and adventure ensue, with Brooks saving Ynez from drowning and punching unctuous "duellist for hire" Henri di Leon in the face when the duellist slaps him with a glove in an attempt to force a duel. (The professional duellist is played by Fred Cavens, a noted real-life fencing master who coached many film actors in the art of swordplay.) Meanwhile, her father's attempts to promote a match for Ynez with Ismid Matrouli, governor of an Oriental province, lead back to the Pyrenees, a duel, the re-emergence of Roderigo as a desperate suitor, and a wild horse chase (Boomerang the Wonder Horse is back!). Brooks fights off gypsies single-handedly before pursuing Roderigo and Ynez to a cliff-top and cliff-edge fight to the death.

Writing about this style of low-budget film, historian William K. Everson observed that "the very lack of facilities challenged them to come up with creative ideas". The very limited sets and use of the natural countryside as much as possible are typical of the genre, and the film's cinematography is adequate and sometimes genuinely atmospheric. Snowy Baker's penchant for athletic physical action similarly provides low-cost benefits that no amount of money could buy.

But by now Snowy's career was morphing away from film stardom, with Fighter's Paradise *swiftly following* The Sword of Valor *as his final significant film performance. His unquestionable*

The Sword of Valor, 1924. Rex "Snowy" Baker, Dorothy Revier, Fred Kavens. (National Film & Sound Archive of Australia, Canberra)

atletiche si sarebbero rapidamente tradotte in una dinamica e quasi ventennale carriera nel mondo scintillante del Riviera Country Club, tra partite di polo, lezioni di scherma, equitazione e pugilato ai divi e qualche saltuaria prestazione come controfigura cinematografica.
Nel 1949 Snowy Baker dichiarò all'*Herald* di Sydney: "Nuoto ancora, faccio due salti mortali e mezzo dal trampolino, un po' di pugilato, vado a cavallo ogni giorno per venti o venticinque miglia, gioco a polo tre volte alla settimana per tutto l'anno, e in genere mi tengo in forma." Fino alla fine non perse mai la fiducia in se stesso.

Meg Labrum

athletic skills would shortly translate into a dynamic career in the glamorous world of the Riviera Country Club for almost another twenty years – with polo matches, coaching stars in fencing, horsemanship, and boxing, and occasional stunt doubling in films.
In 1949 Snowy Baker told Sydney's Herald *newspaper, "I still swim, take two and a half turns of the springboard, box a little, ride twenty to twenty-five miles daily, play polo three days a week all year round, and generally keep myself in condition." His confident sense of self remained constant to the end.*

Meg Labrum

ALLA RICERCA DEL CINEMA MUTO COREANO

IN SEARCH OF KOREAN SILENT FILM

Programma a cura di / *Programme curated by* Sungji Oh, Stefan Droessler

Per decenni ben poco si è saputo del cinema muto coreano. L'epoca coloniale giapponese e la guerra di Corea avevano cancellato ogni traccia degli esordi del cinema nazionale e il pubblico moderno nutriva ben poco interesse per i film muti. Negli anni Sessanta, durante l'"epoca d'oro" del cinema coreano, innumerevoli furono i film prodotti, mentre quelli apparsi alla fine degli anni Ottanta diventarono parte della "Nouvelle Vague coreana". I film coreani si proiettavano nei festival cinematografici di tutto il mondo, ma in numero modesto e a gran distanza di tempo l'uno dall'altro, con la conseguenza che per il pubblico internazionale la produzione del paese rimase sostanzialmente una terra incognita. A partire dalla fine degli anni Novanta i film di Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Lee Chang-dong e Bong Joon-ho hanno cominciato ad attirare l'attenzione dei cinefili stranieri. Dopo la storica incetta di Oscar, compreso quello per il miglior film, fatta da Bong Joon-ho nel 2020 con il suo *Parasite*, molti titoli coreani sono diventati familiari tra gli spettatori più attenti.

Tuttavia, il numero di film coreani delle origini conservati presso l'archivio cinematografico di Seoul – KOFA (Korean Film Archive) – può solo essere considerato ridicolo. Dei 230 lungometraggi prodotti prima del 1940, solo 25 fanno attualmente parte delle collezioni del KOFA: per la gran parte si tratta di film scoperti e acquisiti nel nuovo millennio. Nel periodo del dominio coloniale giapponese (1910-1945) e della guerra di Corea (1950-1953), il paese aveva sofferto condizioni di estrema povertà. In quegli anni realizzare un lungometraggio 35mm era un lusso e nessuno si sarebbe sognato di preservare pellicole. Fortunatamente nel 1974 è stato istituito il KOFA e nel 1996 è stato introdotto il deposito obbligatorio dei film. Oggi le copie di tutti i film distribuiti nelle sale coreane sono conservate presso il KOFA.

For decades little was known about Korean silent cinema. The Japanese colonial era and the Korean War eliminated all traces of Korea's early cinema, and silent films were of little interest to modern audiences. Throughout the "golden age" of Korean cinema in the 1960s, countless films were produced, and the new films that emerged from the late 1980s came to be known as "the Korean New Wave". Korean films were screened at film festivals around the world, but they were few and far between; Korean cinema thus largely remained unknown territory to international audiences. From the late 1990s, films by Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Lee Chang-dong, and Bong Joon-ho caught the eyes of overseas cinephiles. Following Bong Joon-ho's historic sweep of the 2020 Oscars, including Best Picture for his film Parasite*, several Korean films have become household names among keen filmgoers.*

However, the number of early Korean films archived by the Korean Film Archive (KOFA) in Seoul can only be described as abysmal. Of the 230 feature films produced before 1940, only 25 are currently in the KOFA collection. The majority of these have been discovered and collected in the new millennium. The country suffered nationwide abject poverty during the period of Japanese colonial rule (1910-1945) and the Korean War (1950-1953). Making a 35mm feature film was a luxury during this time, and no one would have dreamed of preserving films. Fortunately, the Korean Film Archive was established in 1974, and a mandatory system for the submission of film copies was introduced in 1996. Nowadays, copies of all films released theatrically in Korea are preserved by the KOFA.

Quando è arrivato il cinema in Corea e quando è stato prodotto il primo film coreano? *Uirijeok guto* (La giusta vendetta) del 1919 è considerato talvolta il primo film nazionale; trattandosi però di una novità inserita in una rappresentazione teatrale, alcuni studiosi dubitano che sia corretto considerarlo tale. In precedenza, un viaggiatore e conferenziere statunitense Burton Holmes (1870-1958) aveva filmato Gyeongseong (Seoul) e i suoi dintorni, proiettando il suo programma nel 1901 davanti all'imperatore Gojong. Quest'evento segnò la prima comparsa del cinema in Corea. Le prime proiezioni destarono in Corea grande meraviglia e curiosità per l'ingegnosa invenzione occidentale. Ben presto le pellicole hollywoodiane ed europee conquistarono il cuore degli spettatori coreani. Mentre *Uirijeok guto* (La giusta vendetta) era stato inserito come una novità in uno spettacolo teatrale, *Wolhaui maengse* (Promessa d'amore sotto la luna), diretto nel 1923 da Yun Baek-nam e finanziato dell'amministrazione postale del governatorato generale giapponese della Corea per incoraggiare i cittadini a risparmiare, era invece un lungometraggio drammatico (anche se su questo punto si potrebbe discutere) ed è generalmente ritenuto il primo film coreano. Nello stesso anno *Chun-hyang jeon* (La storia di Chun-hyang) tratto dall'omonimo racconto popolare, diretto da Hayakawa Jōtaro e interpretato da attori coreani, riscosse un lusinghiero successo commerciale. L'anno successivo (1924) vide la produzione di *Jang-hwa Hong-ryeon jeon* (La storia di Jang-hwa e Hong-ryeon) e *Unyeong jeon* (La storia di Unyeong), seguiti nel 1925 da *Gaecheokja* (Il pioniere), tutti realizzati da registi coreani. Nel 1926 l'attore e regista Na Un-gyu (1902-1937), una delle maggiori figure nella storia del cinema coreano, diresse il leggendario film *Arirang*. Questa vicenda di contadini coreani oppressi da un proprietario terriero rappresentava metaforicamente le sofferenze del popolo coreano tiranneggiato dall'imperialismo giapponese e destò sensazione nel paese. Gli intellettuali dell'epoca rimasero affascinati dal potere del nuovo mezzo cinematografico. Successivamente la Federazione Coreana degli Artisti Proletari – Korea Artista Proleta Federatio (KAPF) – produsse film che trattavano questioni sociali. L'uscita in America di *The Jazz Singer* (1927), il primo importante lungometraggio commerciale parzialmente sonoro, stimolò l'incremento della domanda di film sonori in tutto il mondo. Poiché questi film comportavano l'impiego di nuove attrezzature con costi di produzione notevolmente superiori rispetto al muto, solo nel 1935 venne realizzato il primo film parlato coreano, *Chun-hyang jeon* (La storia di Chun-hyang): remake, diretto da Myeong-wu, della versione muta del 1923, questo importante lungometraggio risulta purtroppo perduto.

Sin dall'inizio il cinema muto coreano fu fortemente dipendente dal contributo giapponese. Sotto l'influenza della cultura nipponica i *byeonsa* (l'equivalente coreano dei *benshi* giapponesi) godettero di una vasta popolarità. A Gyeongseong (Seoul) vi erano sale separate per il pubblico coreano e per quello giapponese. Alcuni narratori di film muti assunsero il ruolo di commentatori, leggendo ad alta voce le didascalie dei film occidentali e illustrando lo sviluppo della trama; altri si impegnarono in una recitazione maggiormente teatrale,

When were films first introduced in Korea, and when was the first Korean film produced? Uirijeok guto *(Loyal Vengeance, 1919) is sometimes considered the first Korean film, though as a novelty incorporated into a stage performance, some scholars question whether it can rightfully be called the first Korean film. Prior to this, an American traveler and lecturer named Burton Holmes (1870-1958) filmed Gyeongseong (Seoul) and its vicinity, and screened his programme before the Emperor Gojong in 1901; this marked Korea's earliest introduction to cinema. Public screenings of early motion pictures in Korea evoked a great deal of wonder and curiosity as an ingenious invention of the West. Soon, films from Hollywood and Europe won the hearts of audiences in Korea. While* Loyal Vengeance *was a novelty inserted into a stage production,* Wolhaui maengse *(The Vow Made Under the Moon, 1923) – directed by Yun Baek-nam, and funded by the Post Office of the Japanese Government-General of Korea to encourage people to save – was a full-length dramatic film (although this could be disputed), and is generally thought of as the first Korean film. In the same year,* Chun-hyang jeon *(The Tale of Chun-hyang), directed by Hayakawa Jōtaro and adapted from the popular story of the same title, featuring a Korean cast, enjoyed great commercial success. The following year (1924) saw the production of* Jang-hwa Hong-ryeon jeon *(The Tale of Janghwa and Hongryeon) and* Unyeong jeon *(The Tale of Unyeong), followed in 1925 by* Gaecheokja *(The Pioneer), all made by Korean directors. In 1926, actor and director Na Un-gyu (1902-1937), who holds a prominent place in the history of Korean cinema, directed the legendary film* Arirang. *The story of Korean peasants suffering under the oppression of a landowner, it metaphorically conveyed the plight of Koreans under Japanese imperialism and became a sensation in Korea. The intellectuals of the time became captivated by the power of the new medium of cinema. Afterwards, KAPF (Korea Artista Proleta Federatio / Korean Artists Proletarian Federation) produced films dealing with social issues. The release in America in 1927 of* The Jazz Singer, *the first major commercial part-sound feature, led to an increased demand for sound films around the world. However, since such films required new equipment and the production costs were considerably higher than silent ones, it was not until 1935 that Korea's first talkie was made,* Chun-hyang jeon *(The Tale of Chun-hyang), a remake of the 1923 film; sadly this important feature, directed by Lee Myeong-wu, is considered lost.*

From the start, Korean silent cinema relied heavily on Japanese input. Under the influence of Japanese culture, byeonsa *(the Korean equivalent of the Japanese* benshi*) enjoyed widespread popularity. In Gyeongseong (Seoul), there were separate theatres for Koreans and Japanese. Some silent-film narrators took on the role of a commentator, reading out the intertitles of Western films or explaining the plot development, while others engaged*

interpretando le varie parti durante la proiezione dei film giapponesi. All'epoca solo il primo di questi due tipi, quello più narrativo, operava nelle sale destinate agli spettatori coreani, mentre nelle sale per i giapponesi si potevano trovare entrambi i tipi di *byeonsa*. I narratori dei film muti conquistarono una popolarità immensa e ciascuno di essi si specializzò in un settore particolare. All'inizio degli anni Venti fu introdotto un esame di certificazione per i narratori, al fine di disciplinare la lingua usata nelle sale. Dei 54 candidati che sostennero l'esame nel 1922, 13 erano coreani e 4 erano donne. Con l'avvento del sonoro nel 1930, narratori e musicisti per film muti cominciarono però a scomparire dalle sale – con l'eccezione di qualche *byeonsa* superstite (dal momento che non era possibile sottotitolare tutti i film e il tasso di analfabetismo era elevato).
Questo programma sul cinema muto coreano è composto da film del KOFA e da materiali girati in Corea da viaggiatori occidentali. Questi ultimi sono stati in larga parte ritrovati nelle collezioni delle cineteche estere e sono ora conservati al KOFA. Ricordiamo che i dati filmografici relativi al cinema coreano delle origini restano estremamente scarsi. – Sungji Oh, Stefan Droessler

in more theatrical recitations, acting out the roles during screenings of Japanese films. At that time, only the former, more narrational type could be found in theatres for Koreans, while both types of byeonsa *worked in theatres for Japanese audiences. Silent-film narrators gained immense popularity, and each had their own unique specialty. In the early 1920s, a certification exam for silent-film narrators was instituted for the purpose of regulating the language used in theatres. Of the 54 candidates who took the test in 1922, 13 were Korean and 4 were women. However, with the introduction of sound films in 1930, silent-film narrators and musicians began to disappear from theatres – save for a few remaining* byeonsa *(because not all films could be subtitled, and the illiteracy rate was high).*
Our programme consists of silent films from the KOFA collection and archival footage of Korea recorded by Western travelers. Most of the archival film material was discovered and collected from overseas film archives, and is now preserved in the KOFA. Credit information for early Korean films remains extremely scarce. – Sungji Oh, Stefan Droessler

Prog. 1 La Corea vista dai forestieri / *Korea Seen from the Perspective of Outsiders*

[BURTON HOLMES TRAVELOGUES: KOREA] (US, 1901-1914)
REGIA/DIR, PHOTOG: [Elias] Burton Holmes. COPIA/COPY: 35mm, 351 ft., 5' (18 fps); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Questi filmati furono girati dal viaggiatore e conferenziere statunitense Burton Holmes (1870-1958; nome completo: Elias Burton Holmes), che si ritiene abbia introdotto il cinema in Corea. Del paese, egli riprese paesaggi e persone, e con il proprio apparecchio di proiezione tenne uno spettacolo alla corte dell'imperatore Gojong. Tra i soggetti vediamo un uomo che indossa sorridendo un cappello occidentale; le strade dinanzi al Namdaemun (la Grande Porta Meridionale); guidatori di risciò; gente con grandi

These motion pictures were recorded by the American traveler and lecturer Burton Holmes (1870-1958; full name Elias Burton Holmes), who is believed to have introduced the medium of film to Korea for the first time. He documented Korean landscapes and people, and presented a show on his film apparatus at the court of the Emperor Gojong. Among the subjects are a smiling man putting on a Western-style hat; the streets in front of the Namdaemun (Great South Gate); rickshaw drivers; people

[Burton Holmes Travelogues: Korea]. (Korean Film Archive)

ombrelli; donne che fanno il bucato; un uomo con un'acconciatura a chignon che indossa una fascia e poi un *gat* (un tradizionale cappello coreano di crine di cavallo, parzialmente trasparente); uomini che tirano con l'arco; due bambini che mangiano; fanciulle che si esibiscono in danze tradizionali; e un gruppo di uomini che spalano terra all'unisono, impugnando badili legati da funi. Secondo l'opera in più volumi *The Burton Holmes Lectures*, sono qui riuniti materiali inerenti il primo e il secondo viaggio dell'autore nel 1901 e nel 1914, rispettivamente *Seoul, Capital of Korea* (1901-1902) e *Japan and Korea* (1913-1914). – Sungji Oh, Stefan Droessler

carrying large umbrellas; women doing washing; a man with a topknot putting on a headband and then donning a gat *(a partially transparent traditional Korean horsehair hat); men shooting bows and arrows; two young children eating; young women performing traditional dancing; and a group of men hurling dirt in unison with shovels tied with ropes. According to the multi-volume work* The Burton Holmes Lectures, *it combines documents from his first and second visits in 1901 and 1914 respectively:* Seoul, Capital of Korea *(1901-1902) and* Japan and Korea *(1913-1914). – Sungji Oh, Stefan Droessler*

AU PAYS DU MATIN CALME: LA CORÉE [Nel paese della quiete mattutina: la Corea/In the Land of the Morning Calm: Korea] (FR 1908)
REGIA/DIR, PHOTOG: ?. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 436 ft., 6'27" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

In inglese la Corea è stata chiamata "il paese della quiete mattutina" almeno dal 1885 e questa denominazione è stata ripresa in altre lingue e spesso usata per descrivere poeticamente la penisola. Questo travelogue dei fratelli Pathé ci mostra scene di vita quotidiana, tra cui l'allevamento dei maiali, persone che camminano lungo una strada di campagna, un bufalo che trasporta un carico, un uomo che macina granoturco con una piccola mola, un ciabattino ambulante al lavoro, un palazzo con un giardino di fiori di loto, degli uomini presso un pozzo, il mercato di Namdaemun a Seoul, bambini che corrono e infine una coppia che sorride alla cinepresa. Il KOFA ha acquisito questo film dal BFI National Film and Television Archive (NFTVA) di Londra.
Sungji Oh, Stefan Droessler

Since at least 1885, Korea was dubbed in English "The Land of the Morning Calm", and the phrase was subsequently picked up in other languages and frequently used to poetically describe the peninsula. This Pathé Frères travelogue shows a variety of images of daily life, including pig breeding, pedestrians on a country road, buffalo carrying loads, a man grinding corn with a small millstone, an itinerant cobbler at work, a palace with a lotus garden, men at a well, the Namdaemun market in Seoul, children running, and ends with a couple smiling at the camera. The KOFA obtained this film from the BFI National Film and Television Archive (NFTVA) in London.
Sungji Oh, Stefan Droessler

IMPORTANT TOWNS IN KOREA (US 1923?)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. COPIA/COPY: 35mm, 177 ft., 2' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Acquisito dal BFI NFTVA nel 1994, questo cortometraggio ci mostra il porto di Busan, un tram in viaggio tra Busan e Choryang, il quartiere dello shopping della "Porta Meridionale" a Seoul, la banca Joseon (definita "la banca di Chosen, la banca nazionale di Corea, gestita dal Giappone"), il palazzo di Changgyeonggung e quello di Changdeokgung. Culmina con immagini della folla a passeggio e di un picnic tra i fiori di ciliegio, oltre alle riprese degli animali dello zoo e del palazzo del principe Yi, l'ex sovrano della Corea. – Sungji Oh, Stefan Droessler

Acquired from the BFI NFTVA in 1994, this short film shows the Port of Busan, a tram running between Busan and Choryang, the "South Gate Street" shopping district in Seoul, the Bank of Joseon (described as the "Chosen Bank, the national bank of Korea, managed by Japan"), Changgyeonggung Palace, and Changdeokgung Palace. It culminates with images of crowds strolling and a picnic among the cherry blossoms, and shots of animals at the Zoological Gardens, and the Palace of Prince Yi, the former ruler of Korea. – Sungji Oh, Stefan Droessler

SUNJONGHWANGJAE INSANSEUPUI [Esequie funebri nazionali per l'imperatore Sunjong/National Funeral of Emperor Sunjong] (?, 1926)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. COPIA/COPY: 35mm, 648 ft., 7'38" (22 fps); did./*titles:* KOR. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Non conosciamo il produttore di questo film, che contiene scene delle prove del funerale di Sunjong, l'ultimo imperatore della Corea

The producer of this film is unknown. It contains scenes from the funeral rehearsals for Sunjong, the last Emperor of Korea

Important Towns in Korea, 1923? (primi due fotogrammi/*first two frames*); *Sunjonghwangjae Insanseupui,* 1926. (Korean Film Archive)

(1874-1926; regnò dal 1907 al 1910), che era stato retrocesso al rango di re dopo il trattato nippo-coreano del 1907. Scoperto nello studio dell'Ufficio di Pubblica Informazione, il materiale mostra le prove che ebbero luogo il 7 maggio 1926, prima del funerale dell'imperatore Sunjong tenutosi il 10 giugno. Questa pellicola – una fra le tante dedicate al funerale di Sunjong nel 1926 – fu riedita nel 1958 dalla casa di distribuzione Bul-yi Trading per celebrare il decimo anniversario dell'istituzione del governo coreano. Con l'aggiunta di una colonna musicale e di un commento, fu utilizzata per rafforzare la legittimità del sistema di governo postbellico.
Unico film di un funerale reale coreano giunto sino a noi, contiene immagini storicamente importanti del corteo funebre, dello scenario urbano e della popolazione. Le ricorrenti vedute del corteo riprese dall'alto di un edificio a più piani contribuiscono alla spettacolarità del film. Secondo un articolo del 19 agosto 1926, queste esequie furono proiettate in sale gremite di pubblico. – Sungji Oh, Stefan Droessler

(1874-1926; ruled 1907-1910), who was demoted to king after the Japan-Korea Treaty of 1907. Discovered in the film studio of the Bureau of Public Information, the footage shows rehearsals that took place on 7 May 1926, ahead of Emperor Sunjong's funeral on 10 June. One of several films showing Sunjong's funeral in 1926, this film was re-produced in 1958 to celebrate the 10th anniversary of the establishment of the Korean government by distributor Bul-yi Trading. With added music and commentary, it was used to enhance the legitimacy of the post-war administration's governing system.
As the only existing film of a Korean royal funeral, National Funeral of Emperor Sunjong *contains historically important images of the procession, urban scenery, and people. The recurring aerial view of the funeral procession shot from a high-rise building creates a particularly spectacular image. According to a newspaper article published on 19 August 1926, the motion picture of Emperor Sunjong's funeral was screened in theatres to packed audiences. – Sungji Oh, Stefan Droessler*

AUF DEM KOREANISCHEN MISSIONSFELDE [Nel campo di missione coreano/In the Field with Missionaries in Korea] (DE 1927)
REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Norbert Weber. COPIA/COPY: DCP, 8'14"; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Norbert Weber O.S.B. (1870-1956), primo arciabate dell'arciabbazia della Congregazione di Sant'Ottilia in Baviera, inviò missionari benedettini in Corea a partire dal 1909 allo scopo di avviare attività educative e sociali. Durante la visita che egli stesso fece in Corea, realizzò alcuni film per presentare in Germania l'opera missionaria dei suoi confratelli e la cultura coreana. Per 126 giorni, a partire dal maggio 1925, girò la Corea per realizzare il documentario di lungometraggio *Im Lande der Morgenstille* (Nel paese della quiete mattutina). Montò poi il materiale rimasto per creare, tra gli altri, questo film. Il risultato è un documento etnografico che ci offre uno scorcio della vita dei coreani e dei primi missionari negli anni Venti. A differenza dei frammentari travelogue precedenti, la produzione di questi film

Norbert Weber O.S.B. (1870-1956), First Archabbot of the Archabbey of the Congregation of Saint Ottilien in Bavaria, sent Benedictine missionaries to Korea from 1909 to engage in educational and social activities. During his own visit to Korea, he shot films with the aim of introducing their missionary work and Korean culture to Germany. For 126 days, starting in May 1925, he went around Korea and filmed a feature-length documentary, Im Lande der Morgenstille *(In the Land of the Morning Calm). He then edited the remaining footage to create this film, among others. The result is an ethnographic record that provides a glimpse into the lives of Koreans and early missionaries during the 1920s. Unlike the fragmentary travelogues that had come before, the*

Auf dem Koreanischen Missionsfelde, 1927 (primi due fotogrammi/*first two frames*); *Ein Koreanische Hochzeitsfeier,* 1927. (Korean Film Archive)

comportò un lavoro di programmazione preliminare e di preparazione. (Per maggiori informazioni, si veda l'articolo di Sowon Choi, "A New Restoration Proposal Dedicated to New Discoveries: German Missionary Films Shot in Korea in 1925", *Journal of Film Preservation,* n. 94, aprile 2016.) – Sungji Oh, Stefan Droessler

production of these films involved pre-planning and preparation. (For more information, see the article "A New Restoration Proposal Dedicated to New Discoveries: German Missionary Films Shot in Korea in 1925", by Sowon Choi, in Journal of Film Preservation *#94, April 2016.) – Sungji Oh, Stefan Droessler*

EINE KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER [Un matrimonio coreano/A Korean Wedding] (DE 1927)
REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Norbert Weber. COPIA/COPY: DCP, 31'19" (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Acquisito dal KOFA, *Eine koreanische Hochzeitsfeier* di Norbert Weber si suddivide in due parti. Nella prima Kim chiede a Marra di sposarlo, ottiene il consenso di lei e cominciano i preparativi per le nozze. Nella seconda vediamo la cerimonia nuziale. Girato a Naepyeong il 12 e 13 giugno 1925, il film descrive in forma narrativa lo svolgimento di un matrimonio coreano.
Sia *Im Lande der Morgenstille* che *Eine koreanische Hochzeitsfeier* ottennero il visto della censura tedesca il 21.03.1928, dopo di che Weber presentò i film in Germania accompagnandoli con conferenze sull'opera dei missionari e la documentazione etnografica.
Sungji Oh, Stefan Droessler

Acquired by the KOFA, Norbert Weber's A Korean Wedding *consists of two chapters. In Chapter 1, Kim proposes to Marra, gains consent, and preparations for their wedding get under way. In Chapter 2, the wedding takes place. Shot in Naepyeong, 12-13 June 1925, it depicts the process of a Korean wedding in the form of a narrative film.*
Both In the Land of the Morning Calm *and* A Korean Wedding *were certified by the German censorship board on 21.03.1928, after which Weber accompanied the films in Germany with lectures on missionary work and ethnographic documentation.*
Sungji Oh, Stefan Droessler

HOKUSEN NO HITSUJI WA KATARU [Parlano le greggi della Corea settentrionale/The Sheep of North Korea Speak] (JP 1934)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. COPIA/COPY: 35mm, 1362 ft., 22'42" (16 fps); did./*titles:* JPN. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Scoperto presso il Gosfilmofond di Mosca e acquisito dalla cineteca di Seoul nel 2010, questo filmato costituisce un'importante testimonianza della politica di sfruttamento praticata dal Giappone negli anni Trenta nei settori degli ovini e del cotone grezzo. Al fine di accumulare materiali industriali, in questo periodo il Giappone attuò in Corea una politica coloniale che impose la coltivazione di cotone nel sud e

Discovered in Gosfilmofond of Russia and acquired from them by the Korean Film Archive in 2010, this film provides an important glimpse into Japan's exploitation policy on sheep and raw cotton in the 1930s. In order to amass industrial materials, Japan implemented a colonial policy in Korea in this period which forced cotton cultivation in the south and sheep-raising in the

Hokusen No Hitsuji Wa Kataru, 1934. (Korean Film Archive)

Geulloui Kkeuteneun Ganani Eopda, 1925-29. (Korean Film Archive)

l'allevamento di ovini nel nord. La macchina da presa segue il trasporto, tra aprile e maggio del 1934, di 2.969 pecore da Sydney in Australia fino a Gyeongwon, nella provincia dell'Hamgyong settentrionale. L'affascinante narrazione attraverso le didascalie considera la politica coloniale dal punto di vista delle pecore. Le immagini delle donne coreane che filano la lana per ottenere stoffa per vestiti contribuiscono al valore documentario del film. – Sungji Oh, Stefan Droessler

north. The camera observes the transport of 2,969 sheep from Sydney, Australia, to Gyeongwon, North Hamgyong Province, in April-May 1934. The fascinating intertitle narration considers the colonial policy from the sheep's perspective. The images of Koreans spinning thread from wool for making clothes add to the film's significance as a documentary.

Sungji Oh, Stefan Droessler

Prog. 2 L'eredità del cinema muto coreano / *The Legacy of Korean Silent Cinema*

Questi due film d'interesse culturale – *Geulloui kkeuteneun ganani eopda* (Per chi lavora duramente non vi sarà povertà), scoperto nel 2019 in Russia presso il Gosfilmofond e *Cheongchun-eui sipjaro* (Crocevia della giovinezza), trovato in Corea nel 2007 – rappresentano una preziosa testimonianza del cinema muto coreano. – Sungji Oh

These two cultural films, If You Work Hard, There Will Be No Poverty, *discovered at Gosfilmofond of Russia in 2019, and* Crossroads of Youth *(1934), found in a collection in Korea in 2007, are a precious testament to Korean silent cinema.*

Sungji Oh

GEULLOUI KKEUTENEUN GANANI EOPDA [Per chi lavora duramente non vi sarà povertà/If You Work Hard, There Will Be No Poverty] (KR, c. 1925-29)
REGIA/DIR: Lee Gyu-seol. PHOTOG: Ota Hitoshi. CAST: Park Soon-bong (*Park Bok-geol*), Kim Won-bo (*Song Hyo-wan*). PROD, DIST: Tokunaga Kumaichiro. COPIA/COPY: DCP, 19'; did./*titles:* KOR/JPN. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

La scoperta di questo film d'interesse culturale in forma di finzione narrativa ha una grande importanza perché viene a colmare una lacuna nella storia del cinema coreano delle origini. Ritrovato in Russia presso il Gosfilmofond nel 2019, era stato originariamente prodotto a fini didattici e informativi nel quadro del dominio coloniale giapponese. Il regista e il cast sono coreani.

A cultural film in the form of a fiction narrative, If You Work Hard, There Will Be No Poverty *is an important discovery that fills a gap in the history of early Korean cinema. Found at Gosfilmofond of Russia in 2019, it was originally produced for the purpose of educating and enlightening the public under Japanese colonial rule; its director and cast were Korean.*

La trama è semplice. Park Bok-geol e Song Hyo-wan sono vicini di casa; Park sbarca il lunario riparando scarpe, Song raccogliendo e vendendo legna da ardere. Un giorno Park trova un portafoglio per la strada; lo porta alla polizia e riceve una ricompensa, che lo sprona a lavorare più duramente. Alla sua operosa attività arride il successo ed egli effettua regolari depositi alla cassa di risparmio postale del luogo. Quand Song perde i propri soldi, Park accorre in aiuto. I due colgono i frutti del proprio coscienzioso lavoro. Questo breve ma divertente film contiene scene d'animazione, vari tipi di inquadrature, effetti speciali e spunti slapstick.
Il film fu prodotto e distribuito da Tokunaga Kumaichiro – importante figura del mondo dello spettacolo in Corea all'epoca del dominio coloniale giapponese – e diretto da Lee Gyu-seol, che era stato il regista di *Nongjungjo* (1926) e aveva interpretato il ruolo del padre del protagonista Young-jin in *Arirang* di Na Un-gyu (1926). Il fatto che Ota Hitoshi, il quale nel 1923 aveva girato il primo lungometraggio coreano, *Wolhaui maengse* (La promessa fatta sotto la luna) per la regia di Yun Baek-nam, sia qui l'operatore dimostra che questo film è il risultato di uno sforzo collettivo di vari esponenti del cinema muto coreano all'epoca del dominio coloniale giapponese. Una breve apparizione del regista Lee Gyu-seol lo rende ancora più prezioso. – Sungji Oh

The plot is simple. Park Bok-geol and Song Hyo-wan are neighbors; Park ekes out a living by repairing shoes, Song by collecting and selling firewood. One day Park finds a wallet on the road. He takes it to the police and earns a reward, which then prompts him to work harder. He becomes busy and successful, and makes regular deposits at the local Post Office savings bank. Park comes to his neighbor's rescue when Song loses his money. The two men reap the benefits of their conscientious work. This short yet entertaining film contains animation, various camera shots, special effects, and slapstick comedy.
The film was produced and distributed by Tokunaga Kumaichiro, a prominent figure in the entertainment world of Korea under Japanese colonial rule, and directed by Lee Gyu-seol, who had previously directed Nongjungjo *(1926) and played the father of the protagonist Young-jin in Na Un-gyu's* Arirang *(1926). That Ota Hitoshi, who had shot Korea's first feature film* Wolhaui maengse *(The Vow Made Under the Moon, 1923, directed by Yun Baek-nam) took part as the cinematographer shows that the film was the result of collective effort by several representative filmmakers of Korean silent cinema during the period of Japanese colonial rule. A cameo appearance by director Lee Gyu-seol makes it even more valuable. – Sungji Oh*

CHEONGCHUN-EUI SIPJARO (Crossroads of Youth) [Crocevia della giovinezza] (KR 1934)
REGIA/DIR, SCEN, MONT/ED: Ahn Jong-hwa. PHOTOG: Lee Myeong-u. CAST: Lee Won-yong (*Young-bok*), Sin Il-sung (*Young-ok*), Park Yeon (*Gae-cheol*), Kim Yeon-sil (*Gye-soon*), Moon Kyung-sim (*Bong-seon*). PROD: Lee Hyeong-won. COPIA/COPY: DCP, 75'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

È questo il più antico lungometraggio muto della collezione KOFA ed è la terza regia di Ahn Jong-hwa. Nel 2007 il KOFA acquisì da una famiglia che aveva gestito un cinema dopo la liberazione nove rulli del negativo nitrato originale e li restaurò tutti tranne uno, che era gravemente deteriorato. Nel 2012 il film è stato designato come bene culturale nazionale per il suo valore storico in quanto fonte primaria del cinema muto coreano.
Cheongchun-eui sipjaro (Crocevia della giovinezza) descrive gioie e dolori di un gruppo di giovani giunti a un crocevia del destino. Il giovane Young-bok lascia, disilluso, il paese natio per andare a Gyeongseong (Seoul), dopo che la sua fidanzata è stata sedotta e abbandonata da Myeong-gu. In città conosce Gye-soon che lavora in una stazione di servizio e si prende cura del padre malato. Frattanto, Young-ok, sorella minore di Young-bok, comincia a lavorare in un bar dove incontra Jang Gae-cheol: è un amico privo di scrupoli di Myeong-gu e si approfitta delle donne ingenue. Sia Gye-soon che Young-ok cadono vittime delle insidie dei due e ciò induce Young-bok a cercare vendetta.
Lee Won-yong, che interpreta Young-bok, era uno dei più popolari attori coreani del cinema d'azione dell'epoca. Park Seung-pil e Lee Gu-young, che gestivano a Seoul il Danseongsa, la prima sala cinematografica della Corea, lo avevano scoperto al Joseon Budokan (una palestra di arti marziali) nel 1927 circa, mentre erano alla ricerca di un

The oldest silent feature film in the KOFA collection, Crossroads of Youth *was Ahn Jong-hwa's third directorial work. In 2007, KOFA acquired 9 reels of the original nitrate negative – kept by a family that had run a theatre after liberation – and restored all but one, which had severe deterioration. In 2012, the film was designated a national cultural treasure for its historical value as a primary source of Korean silent cinema.*
The film depicts the joys and sorrows of a group of young people at the crossroads of fate. A disillusioned young man named Young-bok leaves his village for Gyeongseong (Seoul) after his fiancée is seduced and abandoned by Myeong-gu. There he meets Gye-soon, who works at a gas station and looks after her ailing father. Meanwhile, Young-bok's younger sister Young-ok starts working in a bar, where she meets Jang Gae-cheol, an unscrupulous friend of Myeong-gu who takes advantage of naïve women. Both Gye-soon and Young-ok become victims of their wiles, leading to Young-bok seeking revenge.
Lee Won-yong, who plays Young-bok, was one the most popular Korean action stars of the time. Park Seung-pil and Lee Gu-young, who ran the Danseongsa, Korea's first movie theatre, in Seoul, discovered him in the Joseon Budokan (martial arts hall) around 1927, during their search for a Korean Richard

Cheongchun-eui Sipjaro (Crossroads of Youth), 1934. Lee Won-yong, Kim Yeon-sil. (Korean Film Archive)

Richard Talmadge coreano. Sin Il-sung (Young-ok) era giunta alla fama all'età di 15 anni per la sua interpretazione nel leggendario *Arirang* (1926). Dopo il matrimonio, cercò di tornare in auge con *Cheongchun-eui sipjaro* (Crocevia della giovinezza), ma alcune recensioni non le furono favorevoli: "Probabilmente confida nel suo passato stile recitativo, ma è troppo vecchia per fare la parte di ragazza" (*Dong-a Ilbo* [Il quotidiano dell'Asia orientale], 21 settembre 1934). Il personaggio di Gye-soon è interpretato da Kim Yeon-sil, che aveva esordito come attrice nel 1927 spinta dal fratello maggiore, narratore di film muti (*byeonsa*); dopo il 1930 intraprese pure la carriera di cantante, fuggendo alla fine nella Corea del Nord, ove continuò a recitare.

Il film è uno squisito intreccio di melodramma e azione, condito con qualche spunto di commedia; testimonia della sua diffusa popolarità il fatto che esso si sia piazzato al sesto posto nella classifica dei dieci più importanti film – muti e sonori – votati dagli spettatori nel novembre 1938. Appena uscito nel 1934, incontrò il favore della critica. Ecco un paio di citazioni: "Si tratta di una pellicola eccellente per molti aspetti, montaggio e recitazione compresi. Ci sono qui e là dei piccoli difetti, ma dopotutto la perfezione non è di questo mondo … Le peculiari tecniche che segnano l'abbandono del cinema del passato sono in gran parte merito del regista" (*Chosun Ilbo* [Il giornale di Corea], 28 settembre – 3 ottobre 1934). "Per quanto riguarda l'adattamento,

Talmadge. Sin Il-sung (Young-ok), rose to stardom at age 15 for her performance in the legendary film Arirang *(1926). She sought to make a comeback with* Crossroads of Youth *after marriage, but received some unfavorable reviews: "She must've had confidence in her old acting skills, but is too old to play a girl." (*Dong-a Ilbo *[East Asia Daily], 21 September 1934) Gye-soon was played by Kim Yeon-sil, who turned to acting in 1927 under the influence of her older brother, a silent-film narrator (*byeonsa*); she also had a singing career after 1930, and eventually defected to North Korea, where she continued acting.*

The film is an exquisite combination of melodrama and action, peppered with comedic elements. As a mark of its widespread popularity, the film came in sixth on the list of the top ten films – silent and sound – voted for by Korean audiences in November 1938. At the time of its initial release in 1934, Crossroads of Youth *drew some favorable reviews. Two are quoted here: "The film achieves excellence in many aspects, including editing and acting. There are minor flaws here and there, but there's no such thing as perfection after all… The unique techniques that herald a departure from the Joseon films of the past are much to the director's credit." (*Chosun Ilbo *[Korea Daily News], 28 Sept.-3 Oct. 1934) "In*

la regia, la recitazione, la fotografia e il montaggio, questo film è un passo in avanti rispetto a tutti quelli che lo hanno preceduto: un ammirevole risultato per il cinema coreano" (*Chosun JoongAng Ilbo* [Il giornale JoongAng di Corea], 1-3 dicembre 1934). – Sungji Oh

*terms of adapting, directing, acting, filming and editing, this film is a step ahead of all the other previous films – a commendable achievement for Korean cinema." (*Chosun JoongAng Ilbo *[Korea JoongAng Daily News], 1-3 Dec.1934) – Sungji Oh*

Prog. 3 Film muti nell'era del sonoro / *Silent Films in the Age of Sound*

HAN SEONGSIMUI HIM [Il potere della sincerità/The Power of Sincerity] (KR 1935)
REGIA/DIR: ?. CAST: Sim Yeong, Kim Yeon-sil. COPIA/COPY: 35mm, 2081 ft., 23' (24 fps); did./*titles:* KOR/JPN. FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Questo cortometraggio muto fu prodotto dal dipartimento cinematografico del governatorato generale giapponese della Corea per incoraggiare i cittadini a pagare le tasse. All'inizio, un giovane idealista (interpretato da Sim Yeong) spiega a un gruppo di industriosi paesani i vantaggi derivanti dal pagamento delle tasse. In tal modo si può costruire un ponte sul fiume, dice loro. Ma il signor Kwon, un pezzo grosso locale che indossa il tanggeon (il tradizionale copricapo coreano), non vuole separarsi dai suoi soldi ed è particolarmente spiazzato quando il giovane dona la sua terra alla comunità. Gli operai di Kwon lo abbandonano per coltivare campi che porteranno il denaro direttamente nelle loro tasche. Persino suo figlio Hak-ryul si vergogna di avere un padre che non paga le tasse: quando rompe il proprio salvadanaio di ceramica per pagare quanto dovuto dalla sua famiglia, Kwon si lancia al suo inseguimento, ma il ragazzo cade e muore. Distrutto dal dolore, il padre sostiene i costi per la costruzione del ponte.
Sim Yeong poteva già vantare una prestigiosa carriera teatrale quando comparve nel film del 1931 di Lee Gu-Yeong *Su-Il-Gua Sun-ae* (Su-Il e Sun-ae). Kim Yeon-sil aveva esordito nel 1927 e aveva poi interpretato varie parti importanti, tra cui quella di Gye-soon in *Cheongchun-eui sipjaro* (Crocevia della giovinezza) del 1934); andò quindi nella Corea del Nord, dove continuò la carriera di attrice. *Il potere della sincerità* è stato acquisito due volte dal Gosfilmofond di Mosca, la prima nel 1998 e la seconda nel 2006. – Sungji Oh, Jay Weissberg

This silent short film was produced by the motion picture department of the Japanese Government-General of Korea for the purpose of encouraging tax payment. At the start, an idealistic young man (played by Sim Yeong) preaches to a group of industrious villagers on the benefits of paying taxes. Doing so, he tells them, means a bridge can be built over the river. Local bigwig Mr. Kwon (wearing the traditional Tanggeon headgear) doesn't want to part with his money and is especially put out when the idealist donates his land for the common good. Kwon's workers leave him to cultivate fields that will put money directly into their pockets, and even the miser's son, Hak-ryul, is ashamed of his father's avoidance of paying taxes. When the boy breaks open his own ceramic bank to bring coins to pay his family's obligations, Kwon chases after him, and his son falls to his death. In recompense, his grieving father pays for the construction of the bridge.
Sim Yeong had a successful theatre career prior to appearing in the film Su-Il-Gua Sun-ae *(Su-Il and Soon-ae, 1931, directed by Lee Gu-Yeong). Kim Yeon-sil, who had debuted in 1927 and played various lead characters, including Gye-soon in* Crossroads of Youth *(1934), later defected to North Korea and continued acting there.* The Power of Sincerity *was acquired twice from Gosfilmofond of Russia, first in 1998 and then in 2006.*
Sungji Oh, Jay Weissberg

Han Seongsimui Him, 1935. Sim Yeong (primo fotogramma/*first frame*); *Geomsa-Wa Yeoseonsaeng,* 1948. (Korean Film Archive)

GEOMSA-WA YEOSEONSAENG [Il pubblico ministero e l'insegnante/A Public Prosecutor and a Teacher] (KR 1948)
REGIA/DIR: Yun Dae-ryong. ADAPT: Yun Dae-ryong, dal romanzo di/*based on the novel by* Kim Choon-gwang. PHOTOG: Park Hu-yeong. CAST: Lee Yeong-ae (*insegnante/Teacher*), Kim Dong-min (*pubblico ministero/Prosecutor*), Lee Up-dong (*detenuto in fuga/ Escaped Convict*). COPIA/COPY: DCP, 62', sd; did./*titles:* KOR, *narr.* Sin Chul (*byeonsa*). FONTE/SOURCE: Korean Film Archive, Seoul.

Uscito il 5 giugno 1948, il film muto *Geomsa-wa yeoseonsaeng* (Il pubblico ministero e l'insegnante) rispecchia la realtà affrontata allora dai cineasti coreani. Dopo la liberazione del 1945 l'industria cinematografica nazionale era nel caos. Le sole attrezzature e gli unici impianti disponibili erano quelli lasciati dai cineasti giapponesi ed era impossibile procurarsi pellicola vergine. Inoltre, il predominio del Central Motion Picture Exchange (CMPE), che distribuiva direttamente in Corea i film statunitensi, contribuì a indebolire ancora di più il cinema nazionale. Dalla liberazione all'agosto 1948 nella Corea del Sud vennero prodotti un 15-16 lungometraggi, tre o quattro film culturali e cinque o sei documentari e notiziari. Di questi più della metà erano muti e molti erano in 16mm. Uno dei motivi per cui si producevano ancora film muti era la carenza, in molte città coreane, di proiettori adatti ai film sonori. Secondo un articolo pubblicato sul *Kyunghyang Shinmun* (Il quotidiano di Kyunghyang) del 1° gennaio 1948, "non è altro che una serie di mediocri film muti o sonori in 16 o 35mm. Per di più, la casualità nella scelta dei temi e dei contenuti non lascia spazio ad alcun sistema artistico o tendenza".

Nel 2000 l'archivio di Seoul ha effettuato il restauro digitale del 16mm originale di *Geomsa-wa yeoseonsaeng* donato dal KOFIC, il Comitato per il cinema coreano, in cui si sente la voce di Sin Chul, il celebre ultimo *byeonsa* del Paese. La trama è semplice, ma commovente: una giovane insegnante (interpretata da Lee Young-ae) fraternizza con un povero alunno, poi parte per sposarsi. Anni dopo, offre rifugio a un detenuto in fuga, ma suo marito ne fraintende le intenzioni, la minaccia con un coltello e accidentalmente si ferisce a morte. Per fortuna il pubblico ministero che indaga sul caso è il vecchio studente dell'insegnante, il quale non ha mai dimenticato la gentilezza che lei aveva usato nei suoi confronti. Con l'aiuto del magistrato, ella è prosciolta. Lui la porta a casa sua e le mostra il libro che lei gli aveva dato e che lui ha sempre tenuto con sé.

Nonostante l'inadeguatezza tecnica e l'incompletezza del film, nel settembre del 2007 esso è stato inserito tra i beni culturali nazionali per il suo valore storico e sociale: un film muto in 16mm commentato da un *byeonsa*, che documenta la realtà del cinema coreano dopo la liberazione. Considerato però che *Geomsa-wa yeoseonsaeng* è stato realizzato in epoca sonora, è alquanto ironico che abbia ottenuto tale riconoscimento anche per gli anacronistici metodi di produzione e proiezione. Il medesimo regista, Yun Dae-ryong, ne curò il remake sonoro nel 1958. – SUNGJI OH

First released on 5 June 1948, the silent film A Public Prosecutor and a Teacher *reflects the reality faced by Korean filmmakers at that time. After liberation in 1945, the Korean film world was left in a state of disarray. The only equipment and facilities available were those left behind by Japanese filmmakers, and it was impossible to obtain raw film stock. In addition, the dominance of the Central Motion Picture Exchange (CMPE), a direct distributor in Korea of U.S. films, made the position of Korean cinema even more precarious. From liberation to August of 1948, around 15-16 feature films, 3-4 cultural films, and 5-6 documentaries and news films were produced in South Korea; silent films accounted for more than half of these, and many were shot on 16mm. One of the reasons that silent films were still produced was the shortage of sound-equipped film projectors in most Korean cities. According to one critical newspaper article (published in the* Kyunghyang Shinmun *[Kyunghyang Daily News], 1 January 1948), "This is nothing more than a series of mediocre 16mm or 35mm sound or silent films. In addition, the haphazard range of themes and contents leaves no room for any artistic system or trend."*

In 2000, the Korean Film Archive digitally restored the 16mm original print of A Public Prosecutor and a Teacher *donated by the Korean Film Council – featuring the voice of Sin Chul, the country's famous last* byeonsa.

The plot is simple, but moving: A young teacher (played by Lee Yeong-ae) befriends a poor schoolboy, then leaves to get married. Years later, she gives shelter to an escaped convict, but her husband misconstrues her intentions. He threatens her with a knife, and accidentally stabs himself to death. Fortunately, the prosecutor on the case turns out to be her former student, who has never forgotten her kindness to him. With his help, she is found not guilty. He takes her to his home and shows her a book she gave him, which he has kept all these years.

Despite the film's technical flaws and incompleteness, it was designated a national cultural treasure in September 2007 for its historical and social value – a 16mm silent film accompanied by a byeonsa*, showing the reality of the Korean film world after liberation. However, given that* A Public Prosecutor and a Teacher *was produced in the era of sound films, it is ironic that the film was recognized partly for its anachronistic production and screening methods. It was remade as a sound film in 1958 by the same director, Yun Dae-ryong. – SUNGJI OH*

La battaglia dall'Astico al Piave, 1918. (Università di Udine)

RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

LA BATTAGLIA DALL'ASTICO AL PIAVE (IT 1918)

PROD: Sezione Cinematografica Regio Esercito Italiano. RIPRESE/FILMED: 14.06.1918 - 30.06.1918; esterni/*locs.:* Monte Valbella, Col De Rosso, Costalunga, Col Moschin, Montello, Candelù, Ponte di Piave, Sile, Nervesa della Battaglia, Piave, Ferrara, Orgiano. V.C./CENSOR DATE: 11.07.1918 (no. 13649, 1255 m.). USCITA/REL: 24.07.1918, Bologna (Teatro Comunale); 07.08.1918, Paris (Lutetia Movie Theatre); riedizione/*re-release:* 06.1930 (Brescia), 13.02.1933 (La Spezia, Teatro Civico). COPIA/COPY: DCP, 57' (da/*from* 35mm, c. 1169 m., 18 fps), imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Università degli Studi di Udine.

Restauro/*Restored:* Università di Udine, 2021; in collaborazione con/*in collaboration with:* La Cineteca del Friuli, Istituto LUCE, Kinoatelje, Cineteca Milano, Museo Nazionale del Cinema, Lobster Films; progetto finanziato da/*funded by* MiBACT/MiC.

Realizzato dal Regio Esercito Italiano nel 1918, il film testimonia gli eventi tra il 14 e il 30 giugno 1918 che decisero l'esito della seconda battaglia sul Piave. Quattro versioni sono state documentate fino ad oggi: le versioni italiana e francese del 1918; una versione ridotta "scozzese" del 1918 "da 2000 piedi" e una riedizione del 1927.
Il restauro ha voluto ricostruire l'edizione italiana del 1918 avvalendosi di più materiali filmici conservati presso collezioni e archivi europei. Il testimone K, dell'Associazione Kinoatelje, si è rivelato l'elemento chiave per la ricostruzione della versione italiana del 1918 (una copia nitrato di prima generazione, imbibita e virata, con didascalie italiane e informazioni autografe sul montaggio e le colorazioni). Diverse altre sequenze sono state rintracciate nei materiali provenienti da Cineteca del Friuli e Lobster (copie d'epoca e master che testimoniano la versione francese del 1918) e nei materiali dell'Istituto LUCE (un duplicato negativo, in quattro rulli, con didascalie flash che testimoniano sia la versione del 1918 che quella del 1927). La sequenza finale del film proviene dall'Archivio Storico del Film di Cineteca Milano (copia positiva nitrato, digitalizzata da MIC Lab e risalente alla riedizione del 1927);

La battaglia dall'Astico al Piave *was made by the Italian Royal Army Film Department in 1918, and testifies to the events between 14 and 30 June 1918 which decided the outcome of the Second Battle of the Piave, when the Italian army under the command of General Armando Diaz defeated the Austro-Hungarian Empire, heralding its decline and ultimate downfall. Four versions of the film have been documented to date: the 1918 Italian and French versions; a 1918 "2,000-foot" Scottish version; and a later version released in 1927. This restoration aims to reconstruct the Italian edition of 1918.*
More film materials allowed the reconstruction of the 1918 Italian version, principally the footage dubbed Witness "K", from the Associazione Kinoatelje, which turned out to be the key material for the reconstruction of the 1918 Italian version (a 35mm nitrate, first-generation tinted and toned print, with original Italian intertitles, and handwritten information about editing and the colour palette on the film edge). Several other missing sequences were found in the Cineteca del Friuli and at Lobster Films (nitrate prints and preservation masters that reflect the 1918 French version) and in the Archivio LUCE (a duplicate negative, in 4 reels, with flash intertitles that reflect both the 1918 and 1927 versions). The final sequence of the film came from Archivio Storico – Cineteca Milano (a 35mm tinted nitrate print made close to the 1927 re-release and

La battaglia dall'Astico al Piave, 1918. (Università di Udine)

La battaglia dall'Astico al Piave, 1918. (Università di Udine)

mentre abbiamo trovato un'ulteriore scena mancante in *Dio segnò i confini d'Italia* (1918), conservato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino (un dupe neg 35mm digitalizzato a 4K dal Museo). Attualmente, stiamo analizzando più materiali conservati dalla Library of Congress, avendo individuato alcune riprese mancanti.

Numerosi materiali non filmici hanno sostenuto e convalidato il restauro e la ricostruzione, inquadrando la Battaglia come facente parte di una rete intrecciata di fonti e pratiche: bollettini (*Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*) e riviste (*The Bioscope*, *Kinema*, *Il mattino illustrato*, *Giornale del Mattino*, *Il Resto del Carlino*) che attestano la circolazione del film tra il 1918 e il 1933 in diversi paesi e città; documenti da archivi militari (USSMI); libri, diari (come i diari del capitano Maurizio Rava e del tenente Luigi Marzocchi) e fotografie degli stessi eventi scattate dai fotografi del Regio Esercito Italiano. Siamo stati così in grado di datare e localizzare la maggior parte delle sequenze del film. Confrontando tra loro documenti, diari, immagini in movimento, fotografie abbiamo potuto osservare i momenti chiave da un punto di vista storico prismatico, poiché la battaglia è stata testimoniata e raccontata da diverse angolazioni. Più studiosi e specialisti hanno fornito un aiuto fondamentale per localizzare e datare le sequenze e identificare altri testimoni e fonti, quali i materiali di Torino e della Library.

Attualmente, la ricostruzione attesta circa il 90 per cento dell'edizione italiana (circa 1170 metri sui 1255 registrati dal visto di censura). Questo eccezionale risultato ha permesso di recuperare una fetta importante del patrimonio cinematografico italiano della prima guerra mondiale e di chiarire le relazioni e le contaminazioni tra diversi film e documenti d'epoca. – Serena Bellotti, Daniela Pera, Simone Venturini

digitized by MIC Lab); we found a further missing scene in Dio segnò i confini d'Italia *(1918) at the Museo Nazionale del Cinema of Turin (a 35mm dupe negative digitized at 4K by the Museum). Currently, we are analysing several materials preserved by the Library of Congress, having spotted a few other missing shots.*

Several non-film material sources supported and validated the restoration and reconstruction, framing the Battaglia *in an entangled network of sources and practices: bulletins (*Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*) and journals (e.g.,* The Bioscope, Kinema, Il mattino illustrato, Giornale del Mattino*, and* Il Resto del Carlino*) which attest to the circulation of the film between 1918 and 1933 in several countries and cities. Furthermore, we gathered many other primary sources, such as military archive records (USSMI), books, diaries (such as the diaries of Captain Maurizio Rava and Lieutenant Luigi Marzocchi), and photographs of the same events taken by Italian Royal Army photographers. We were thus able to date and locate most of the sequences in the film. By comparing diaries, moving images, and pictures we could observe key moments from a prismatic historical point of view, as the* Battaglia *was told visually and in writing from different complementary angles and voices. Specialized scholars gave us fundamental help to identify, locate, and date sequences and find other witnesses and sources, such as the Turin and Library of Congress film materials. For this, we would particularly like to express our gratitude to Alessandro Faccioli (University of Padua) and Livio Jacob (La Cineteca del Friuli). We would also like to thank Camillo Zadra (director of the Italian War History Museum in Rovereto) and Elena Nepoti (Imperial War Museums, London).*

At present the reconstruction covers about 90% of the Italian edition (ca. 1169 metres out of the 1255 metres recorded by the censorship visa). This exceptional result has enabled us to restore an important slice of Italian World War I film heritage, and indirectly resolve and clarify the relationships and contaminations between several films and documents of the period. – Serena Bellotti, Daniela Pera, Simone Venturini

Questa scheda è il risultato del lavoro di una più ampia équipe tecnico-scientifica comprendente / *This film note is written on behalf of a wider technical and scientific work team which includes* Anna Donati, Petra Marlazzi, Gianandrea Sasso, Giacomo Vidoni.

Per il loro fondamentale sostegno e la loro collaborazione gli autori ringraziano / *For their fundamental support and collaboration, the authors thank* Elena Beltrami, Serge Bromberg, Patrizia Cacciani, Roberto Della Torre, Alessandro Faccioli, Livio Jacob, Fabrizio Micarelli, Elena Nepoti, Gabriele Perrone, Sarah Pesenti Campagnoni, Andrea Tessitore, Camillo Zadra.

DON QUICKSHOT OF THE RIO GRANDE (US 1923)

REGIA/DIR: George Marshall. SOGG/STORY: Stephen Chalmers (*Short Stories Magazine*, 25.10.1921). SCEN: George Hively. PHOTOG: Charles Kaufman. CAST: Jack Hoxie (*Pep Pepper*), Emmett King (*"Big Jim" Hellier*), Elinor Field (*Virginia Hellier*), Fred C. Jones (*George Vivian*), Wm. A. Steele (*Joe Barton, il capo del ranch/the ranch foreman*), Bob McKenzie (*sceriffo/Sheriff Littlejohn*), Harry Woods (cavaliere/*a knight*), Hank Bell, Ben Corbett (*scagnozzi/henchmen*), Skeeter Bill Robbins *(beone/barfly*), Scout (*se stesso [il cavallo]/himself, a horse*), Old Bunk (*se stesso [il cane]/himself, a dog*), Alton [Al] Hoxie [controfigura di Jack Hoxie/*Jack Hoxie's double*]. PROD: Universal Pictures, *pres.* Carl Laemmle. USCITA/REL: 04.06.1923. COPIA/COPY: 35mm, 4330 ft., 61' (19 fps) (da/*from* 16mm Show-at-Home prints x 3: (1) Kevin Brownlow Collection, (2 & 3) Packard Humanities Institute Collection, *deposited at* UCLA Film & Television Archive; orig. 1923 35mm l. 4894 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Packard Humanities Institute (PHI Stoa), Santa Clarita, CA.

Preservazione a partire da tre copie originali 16mm incomplete destinate all'uso domestico (Show-at-Home). Due di queste erano in grave stato di decomposizione. Le didascalie e le scene frammentarie sono state ricreate o altrimenti manipolate. Per quattro quinti il restauro si basa sulla copia Brownlow.

Preserved from three incomplete original 16mm Show-at-Home prints, two of which were badly decomposed. Titles and fragmentary shots were re-created or otherwise manipulated. Four-fifths of the restoration comes from the Brownlow print.

Incontrai George Marshall nel 1970 a Hollywood, nel ristorante annesso allo studio Goldwyn sulla Formosa Avenue. Penso che avesse accettato di vedermi perché al telefono gli avevo detto che ero appena entrato in possesso di uno dei suoi film muti "perduti", *Don Quickshot*. "Perché tu lo abbia riportato a galla non lo capisco proprio. Dio onnipotente… non ho mai avuto problemi con un film, eccetto *Don Quickshot*. Tutto perché mi son preso gioco del personaggio … dei western. E Hoxie non era un grande comico. Quel dannato film mi era stato imposto e io ho cercato di farne qualcosa di diverso, ho tenuto duro e questo è il risultato."

Non so perché fosse così sbrigativo. Secondo quanto scriveva un esercente sul *Moving Picture World* dell'ottobre 1923, per cercare di entrare gli spettatori "quasi buttarono giù le porte".

I fan delle generazioni successive come i grandi capi della Universal prendevano piuttosto seriamente i western e i cowboy che li interpretavano, così il *Classic Film Collector* (n. 31, estate 1971) uscì con questo titolo: "Hoxie – Artist or Idiot?" (Per fortuna, il verdetto fu "artista".)

Il film, che nel 1923 tanto richiamava il pubblico, non si è visto completo e in una copia un minimo decente per quasi cent'anni. Quando il veterano degli storici del cinema William K. Everson mi diede il 16 mm mi avvertì che un collezionista senza scrupoli aveva tagliato tutte le scene d'azione. Queste scene sono state ora reinserite grazie a Jere Guldin del Packard Humanities Institute.

Hoxie interpreta il ruolo di un romantico cowboy che, ispirato dalla lettura del *Don Chisciotte,* si imbarca in una serie di avventure che lo vedono ingiustamente accusato di omicidio (viene assolto), battersi contro una gang e salvare la figlia di un mandriano. "*Don Quickshot* era un western di prima qualità, immaginativo e pieno d'azione", ha scritto lo storico del cinema George A. Katchmer, che vide il film negli anni Venti (*Classic Image*s n. 85, luglio 1982). "La sequenza fantastica, un sogno in cui compaiono i cavalieri di re Artù, fu poi copiata da Ken Maynard nel suo *The Grey Vulture* (1926)" (lo sceneggiatore di questo film è lo stesso di *Don Quickshot*, George Hively, che nel 1917 aveva scritto anche due film di John Ford: *Straight Shooting* e *Bucking*

I met George Marshall in 1970 in Hollywood at the diner attached to the Goldwyn studio on Formosa. I think he agreed to see me because I told him on the phone that I had just acquired one of his "lost" silent pictures, Don Quickshot. *"Why you ever dug that one up I'll never know. God Almighty… I had no trouble with any film except* Don Quickshot. *All because I made fun of the character … fun of the western picture. And Hoxie was not much of a comedian. I was stuck with the damned thing and I tried to do something different with it and so I guess I stayed with it and that's how it came out."*

I can't think why he was so dismissive. To quote an exhibitor's report in Moving Picture World *in October 1923: "They nearly tore the doors off trying to get in."*

Dedicated enthusiasts of later years, like the powers-that-be at Universal, took westerns and the cowboys who starred in them rather seriously, which led to this remarkable headline from Classic Film Collector *(No. 31, Summer 1971): "Hoxie – Artist or Idiot?" (Luckily, the verdict was "artist".)*

The film the public was raring to watch in 1923 has not been seen complete and in a halfway decent print for the best part of 100 years. When veteran film historian William K. Everson gave me that 16mm print he warned me that an unscrupulous collector had cut all the action sequences. Thanks to Jere Guldin at the Packard Humanities Institute, they have now been put back.

Hoxie plays a romantic cowboy who is inspired by reading Don Quixote *to set out on a series of adventures that see him unjustly accused of murder (he's exonerated), battling a gang, and saving the daughter of a cattleman.* "Don Quickshot *was a top-notch western with fantasy and plenty of action," wrote film historian George A. Katchmer, who saw the film in the 1920s (*Classic Images *No. 85, July 1982). "The fantasy, a dream sequence with King Arthur's Knights, was later copied by Ken Maynard in his* The Grey Vulture *(1926)." (Which had the same scenarist as* Don Quickshot, *George Hively,*

Jack Hoxie. Photo: Otto Schellenberg. (Kevin Brownlow Collection)

Broadway). "La Universal lo inserì tra i film 'Jewel'; questo trattamento preferenziale fu riservato a molte pellicole di Hoot Gibson. Si traduceva in un budget più cospicuo e in condizioni migliori per quanto riguardava la produzione, il cast, ecc. Jack salì presto ai primi posti, secondo solo a Hoot Gibson tra gli attori della Universal. Certi studiosi sostengono che i film di Jack fruttassero incassi analoghi a quelli di Gibson nonostante la differenza di budget tra un western Blue Streak e una produzione Jewel."

Jack Hoxie non sarà forse stato un attore comico, ma era certo un personaggio pittoresco; prima di diventare una star del cinema era stato vice sceriffo a Las Vegas, in Nevada.

Questo fu il primo ruolo da protagonista di Hoxie alla Universal e diede inizio al suo periodo più proficuo. Nel campo dei western Tom Mix faceva registrare gli incassi maggiori, seguito da Hoot Gibson. Hoxie era considerato il numero tre, soprattutto per la sua prolificità. Fu il primo ad apparire sempre assieme al suo cavallo di razza Appaloosa, Scout, e al suo cane, Old Bunk, cosa che gli procurò la simpatia dei ragazzi. Non l'ho mai incontrato, ma possiedo un nastro audio che lui registrò nel 1963 e che era pubblicizzato nelle riviste per collezionisti; inoltre nel 1976 ho intervistato suo fratello Al Hoxie, di 15 anni più giovane. Al assomigliava moltissimo a Jack, fu la sua controfigura in molti film e interpretò vari western di serie B. Cresciuto nel ranch di famiglia nell'Idaho, Al era l'immagine del cowboy all'antica; era estremamente cortese e, quando si arrivava a conoscerlo, cordiale e piacevolissimo (lo potete vedere nell'episodio n. 9 della serie televisiva *Hollywood: I pionieri)*.

Jack Hoxie (1885-1965) era nato nel Territorio Indiano, in quello che sarebbe poi diventato l'Oklahoma, ma crebbe nell'Idaho. In seguito affermò di essere in parte Cherokee, benché sua madre appartenesse ai Nasi Forati. Trascorse l'infanzia e l'adolescenza nella riserva, diventando un eccezionale cavallerizzo. Dopo aver lavorato come mandriano in svariati ranch e aver vinto una manciata di premi nei rodei, Hoxie fu ingaggiato dal Dick Stanley Show, di cui divenne uno dei protagonisti. Stanley aveva un contratto con la Pathé in base al quale d'inverno gli artisti dello show venivano impiegati nei film della casa. Quando nell'autunno del 1910 Stanley rimase ucciso sulla pista, Hoxie portò lo show a Los Angeles per conto della signora Stanley e lo diresse fino alla fine della stagione. Rimase poi in California, lavorando come controfigura e interpretando piccole parti nei film. Nel 1915 Lois Weber lo scritturò per *The Dumb Girl of Portici* piazzandolo accanto alla star, Anna Pavlova, essenzialmente per proteggerla nelle scene di folla. "Ero il solo cui lei permettesse di fare qualunque cosa", ricordava.

In questo periodo egli usava il nome Hart Hoxie (in omaggio al suo attore western preferito, a fianco del quale avrebbe recitato in *Blue Blazes Rawden*, 1918). "Provò quel nome per vedere che effetto avrebbe avuto nel cinema", raccontò Al, "ma non funzionò granché. Sembrava sempre che volesse copiare Bill Hart. Il suo vero nome era John [Stone], ma si faceva chiamare Jack … Era uno degli autentici cowboy operanti nel mondo del cinema … Un altro sono io. Non voglio criticare nessuno dei ragazzi, ma non sapevano niente di bestiame … Noi domavamo da soli i nostri cavalli…"

who also wrote John Ford's 1917 films Straight Shooting *and* Bucking Broadway.*) "Universal rated it a 'Jewel' picture; this preferential treatment was accorded to several of the Hoot Gibson pictures. It meant higher budget, production, cast, etc. Jack soon rose to the top, second only to Hoot Gibson on the Universal lot. There are some historians who claim Jack's pictures made as much money as Gibson's despite the budget difference of a Blue Streak western and a Jewel production."*

While Jack Hoxie may not have been a comedian, he was a colourful character; before he became a film star, he had been a deputy sheriff in Las Vegas, Nevada.

This was Hoxie's first starring role for Universal, initiating his most rewarding period. Tom Mix was the top earner in westerns, with Hoot Gibson at No. 2. Hoxie was considered No. 3, mainly because he was so prolific. He was the first to appear always with his Appaloosa horse, Scout, and his dog, Old Bunk, endearing him to the kids. I never met him, but I have a commercial audiotape he recorded in 1963 that was advertised in collectors' magazines, and in 1976 I interviewed his brother Al Hoxie, 15 years his junior. Al looked a lot like Jack, doubled for him in many pictures, and starred in a number of programme westerns. Brought up on the family ranch in Idaho, Al was the image of the old-fashioned cowboy. He was extremely polite, and, once you got to know him, warm and charming. (You can see him in Episode 9 of the Hollywood *series.)*

Jack Hoxie (1885-1965) was born in Indian Territory, in what would become Oklahoma, but was raised in Idaho. He later claimed to be part-Cherokee though his mother was Nez Percé. He spent his boyhood on the reservation, and became an outstanding rider. Having punched cattle on a number of ranches, and winning a clutch of rodeo trophies, Hoxie was taken on by the Dick Stanley Wild West Show, becoming a top performer. Stanley had a contract with Pathé to use the show's performers in their films in the winter. When Stanley was killed in a riding accident in the ring in the fall of 1910, Hoxie took the show to Los Angeles on behalf of Mrs. Stanley and directed it to the end of the season. He stayed in California and did stunt work and small parts in pictures. In 1915, Lois Weber cast him in The Dumb Girl of Portici *and placed him close to the star, Anna Pavlova, mainly to protect her in the crowd scenes. "I was the only one she let do anything," he said.*

At this period he used the name Hart Hoxie (after his favourite western star, with whom he would play in Blue Blazes Rawden*, 1918). "He tried that name to see how it would go in pictures," said Al, " but it didn't go over too good. They always thought he was kinda copying Bill Hart. His real name was John [Stone], but he called himself Jack. … He was one of the real cowboys that was in the business … I'm another one. I'm not knocking any of the boys, but they didn't have the experience on a cattle ranch. … We broke our own horses…"*

Don Quickshot of the Rio Grande, 1923. Elinor Fair, William Steele. (Museum of Modern Art, New York)

Nel 1919 Jack affiancò Ann Little in *Lightning Bryce*, un serial in 15 episodi che è stato considerato il migliore fra tutti quelli dedicati ad avventure di cowboy. Quell'anno egli incoraggiò suo fratello Al a raggiungerlo a Hollywood: di lì a poco anche quest'ultimo avrebbe cominciato a interpretare western: "Portavano Jack a girare un cinque rulli, magari a Lone Pine: andavano su con tutto l'armamentario e i cavalli; prenotavano un grande albergo, grandi camerate per i cowboy, e impiegavano dai 18 a 25 giorni per le riprese. Con noi non ci volevano mai più di cinque

In 1919 Jack was teamed with Ann Little in a 15-chapter serial which has been acclaimed as the finest of all cowboy adventure serials, Lightning Bryce. *That year, he encouraged Al to come out and join him in Hollywood, and Al was soon starring in westerns himself: "They'd take Jack out to make a five-reeler. Maybe to Lone Pine – his whole outfit, horses, go up there, they'd hire a big hotel, big barrack room for the buckaroos, and then spend anywhere from 18 to 25 days making the*

Don Quickshot of the Rio Grande, 1923. (Museum of Modern Art, New York)

giorni, al massimo una settimana. Non si può fare un bel film in cinque giorni. La mia casa di produzione spendeva forse 15.000 dollari, mentre quella di Jack ne spendeva 30-35.000 per un film dello stesso tipo."
Tra le altre dicerie – ad esempio, George Marshall sosteneva di aver avviato la carriera di Jack Hoxie – sentii anche quella secondo cui Jack, quando ancora abitava nell'Idaho, avrebbe sparato a un uomo. Non essendo riuscito a trovare un modo diplomatico di parlarne con Al, sono grato al compianto Tom Trusky della Boise State University che andò sul posto,

picture. With us, we'd never take over 5 days, maybe a week at most. You can't make a good picture in 5 days. My company would spend maybe $15,000 whereas Jack's would spend $30-35,000 on the same type of picture."
Among other stories, such as George Marshall's claim to have started Jack Hoxie's career, I heard a rumour that Jack had shot a man before he left Idaho. I couldn't think of a tactful way of putting this to Al, so I am grateful to the late Tom Trusky

Don Quickshot of the Rio Grande, 1923. Lobby card. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

condusse interviste e ricostruì l'intera vicenda consultando gli archivi dei quotidiani locali. Egli pubblicò poi il risultato delle sue ricerche nell'opuscolo *Retold in the Hills*, che narra la storia della lavorazione di *Told in the Hills* (1919), il primo lungometraggio hollywoodiano girato nell'Idaho.
L'uomo cui Hoxie sparò era il suo fratello minore Earl. Jack si era da poco sposato con una donna di nome Pearl Gage ed Earl era stato uno dei testimoni. Cinque mesi dopo le nozze Jack scoprì che tra i

of Boise State University, who went to the location, conducted interviews, and found the whole story in the newspaper files. It is available in a booklet, Retold in the Hills, *a history of the making of* Told in the Hills *(1919), the first Hollywood feature to be made in Idaho.*
The man Hoxie shot was his own younger brother, Earl. Jack had just married a woman named Pearl Gage, and Earl was one of

due vi era una relazione. Non ci sono dubbi sul fatto che Jack abbia sparato a Earl, ma secondo la polizia si era trattato di un "tragico incidente". I due stavano per andare a caccia e mentre Jack puliva la rivoltella partì un colpo. Earl faceva colazione nella stanza accanto; il proiettile oltrepassò la parete divisoria e lo colpì alla tempia; egli morì quindici minuti dopo. Come si legge sui giornali, quando si rese conto di cos'era successo, Jack ne fu "prostrato".

A detta di Everson, Jack Hoxie era analfabeta; imparò a leggere solo quand'era già adulto. All'epoca la cosa era tutt'altro che un segreto, ed era anzi oggetto di facezie nei suoi stessi film (incluso questo). I suoi western sonori risentivano del "modo goffo con cui pronunciava le battute" e ben presto la sua carriera cinematografica si concluse. Come altri importanti interpreti dei western muti, tornò agli spettacoli di Wild West. Ma a differenza di molti altri, il Jack Hoxie Wild West Show ebbe successo.

George Marshall, dal canto suo, divenne uno dei registi più prolifici di Hollywood. Nel 1925 fu posto a capo dell'intera produzione di cortometraggi Fox. In seguito lavorò con Laurel e Hardy, W. C. Fields e persino Dean Martin e Jerry Lewis. Nel 1939 diresse la più bella commedia western che io abbia mai visto, *Destry Rides Again* (*Partita d'azzardo*) con James Stewart e Marlene Dietrich. Diresse anche lo straordinario episodio dedicato alla ferrovia nel film in Cinerama del 1962, *How the West Was Won* (*La conquista del West*). – Kevin Brownlow

Desidero ringraziare l'AFI, Richard Bann, Richard Koszarski, Cathy Surowiec, Emily Wittenberg e mia moglie Caroline per il prezioso aiuto che mi hanno offerto nella stesura di questa scheda.

the witnesses. Five months into the marriage, Jack discovered they were having an affair. Jack undoubtedly shot Earl, but the lawmen agreed it was "a tragic accident". The two men were going on a hunt, and Jack was cleaning his revolver when it went off. Earl was having breakfast next door; the bullet passed through the partition wall and struck him in the temple. He lived for a further 15 minutes. The newspapers said Jack was "prostrate" when he realized what had happened.

According to Everson, Jack Hoxie couldn't read; he only learned to write late in life. This was an open secret at the time, and there were in-jokes in his films – including this one. His sound westerns suffered from his "clumsy reading of the lines", and Hoxie's career in pictures came to an end. Like other major silent western stars he reverted to Wild West shows. But unlike most others, the Jack Hoxie Wild West show succeeded.

As for George Marshall, he became one of the most prolific directors in Hollywood. In 1925 he was put in charge of the entire Fox shorts output. He subsequently worked with Laurel and Hardy, W. C. Fields, and even Martin and Lewis. In 1939 he directed the finest comedy western I've ever seen, Destry Rides Again*, with James Stewart and Marlene Dietrich. He also directed the astonishing railroad segment of* How the West Was Won *(1962, in Cinerama). – Kevin Brownlow*

I would like to thank the AFI, Richard Bann, Richard Koszarski, Cathy Surowiec, Emily Wittenberg, and my wife Caroline for their invaluable assistance on this piece.

Il restauro L'ultima proiezione pubblica di *Don Quickshot of the Rio Grande* (1923) negli Stati Uniti fu probabilmente quella del febbraio 1969 a New York, presso la Theodore Huff Memorial Film Society. Nella sua entusiastica scheda sul film, lo storico William K. Everson osservava che "i buoni Hoxie sono assai pochi … Ken Maynard … copiò la sequenza iniziale del sogno e tutta la struttura generale nel suo western del 1925 *The Grey Vulture*".

Il film di Maynard è giunto sino a noi intatto, ma il *Don Quickshot* di Hoxie se l'è cavata per miracolo. Nel 16mm Show-at-Home proiettato da Everson c'erano alcuni fastidiosi tagli. Come scriveva lo studioso, "negli anni, uno o più ammiratori di Jack Hoxie tagliarono qualche piccola scena qua e là per tenerla nelle proprie collezioni. Ce ne sono quattro di questi momenti, che comportano quattro improvvisi stacchi – una fuga da un saloon e da una prigione e un paio di salti – i quali tuttavia non creano una grande confusione drammatica. Quanto al metraggio effettivo, molto poco è ciò che manca perché la lunghezza del 35mm originale era di soli 4894 piedi (c. 1491 metri)".

Senza una seconda copia con cui fare un confronto, Everson non aveva la possibilità di sapere quanto veramente era andato perduto. In tutto, le varie scene e inquadrature mancanti (quasi 100) ammontano praticamente a un intero rullo, come alla fine rivelato da altre due copie sopravvissute. Copie che nei primi anni Novanta David Packard acquisì per The Packard Humanities Institute (PHI) insieme al resto della collezione di film muti di John Hampton allora depositata presso

The restoration Don Quickshot of the Rio Grande *(1923) had what was probably its last public showing in the United States in February 1969, at the Theodore Huff Memorial Film Society in New York. In his enthusiastic program note, historian William K. Everson observed that "good Hoxies are very scarce … Ken Maynard … copied its opening dream sequence and its whole general structure in his 1925 western* The Grey Vulture*." Maynard's film survives intact today, but it was a close call for Hoxie's* Don Quickshot*. There were "a few annoying cuts" in the 16mm Show-at-Home print screened by Everson, who described the situation: "through the years, one or more Jack Hoxie devotees … clipped out odd little scenes for their own little collections. There are four such moments, resulting in sudden jump cuts – an escape from saloon and jail, and a couple of leaps – but they cause no great dramatic confusion … In terms of actual footage, very little is really missing since the original length was a very short 4894 feet in 35mm."*

Without a second print against which to make a comparison, Everson had no means of knowing exactly how much was actually gone. In total, practically an entire reel's length of various sequences and shots (nearly 100) was missing, as eventually revealed by two other prints that survived. These were acquired in the early 1990s by David Packard for The Packard Humanities Institute (PHI) as part of the purchase of The Silent Movie print

l'UCLA Film & Television Archive. Purtroppo entrambe le copie PHI erano già in avanzato stato di decomposizione dell'acetato e tutte e tre le copie sopravvissute presentavano delle lacune.
La loro preservazione si deve all'intervento di Kevin Brownlow, che aveva acquisito la copia Show-at-Home di Everson e sperava potesse servire al restauro del film unitamente alle copie PHI. Queste ultime risalivano alla metà degli anni Trenta quando, durante la riduzione ottica dal negativo originale 35mm alla copia 16mm, le versioni Show-at-Home venivano normalmente ottenute tagliando una significativa porzione della parte periferica dei fotogrammi. Ciò aveva forse lo scopo di ridurre il formarsi di lampi di luce ed eliminare altri problemi, ma molto più probabilmente era dovuto a semplice negligenza. Fortunatamente, la copia Brownlow era stata fatta alcuni anni prima, quando molto maggiore era l'attenzione prestata al ridimensionamento dell'immagine. In attesa del restauro, l'UCLA trasse da tutti e tre i 16mm un controtipo negativo 35mm estar usando il procedimento sotto liquido del "wet gate". E lì le cose sono rimaste per più di un decennio.
Nel 2020 il PHI ha finalmente completato il restauro utilizzando come base la copia Brownlow e integrandola, quando necessario, con sequenze, inquadrature e porzioni di inquadratura ricavate dalle altre due copie. Ma anche così delle piccole lacune sono rimaste. In alcune parti del film sono evidenti i danni causati dalla decomposizione. Le didascalie sono state pulite ricorrendo a una doppia stampa dal controtipo negativo (sono state cioè stampate due volte a mezza luce su positivo a grana fine, prima da un fotogramma e poi da un altro adiacente; il fotogramma meno sporco e con meno difetti viene poi scelto e controtipato come fotogramma fisso) e allungandole alla bisogna. I titoli di testa, non presenti in nessuna delle tre copie, si sono dovuti ricreare digitalmente. Ma, come osservava Everson, "copia difettosa o meno, è un divertissement western vivace e godibilissimo", ora nuovamente fruibile in forma quasi completa a praticamente un secolo dall'uscita. – Jere Guldin

collection from John Hampton, which was then deposited with the UCLA Film & Television Archive. Unfortunately, both PHI prints were already in advanced stages of acetate decomposition, and all three surviving prints were missing footage.
Their preservation was due to the intervention of Kevin Brownlow, who had acquired Everson's Don Quickshot *Show-at-Home print, and hoped a restoration might be accomplished from this and the PHI copies. The latter were made in the mid-1930s, at a time when Show-at-Homes regularly were cropped severely during the optical reduction from 35mm original negative to 16mm print, perhaps in order to reduce flare and eliminate other problems, but more likely due simply to carelessness. Luckily, the Brownlow print had been manufactured a few years earlier, when greater care in sizing of the image was taken. All three 16mm prints were copied optically by UCLA to 35mm wetgate estar dupe negative in anticipation of a restoration. And there matters were left for more than a decade.*
That restoration was finally completed this year by PHI, employing the Brownlow print as its basis, and filling in with sequences, shots, and portions of shots from the other copies whenever necessary. Even so, small bits remain missing. Some sections of the film exhibit severe blemishing due to decomposition. Intertitles were cleaned up using "slew-printing" from the duplicate negative (i.e., printed twice at half-light onto print or fine-grain stock, offset by a frame; the frame with the least dirt and flaws is then chosen, and shot to a dupe negative as a freeze frame), and extended in length when necessary. The main titles, not present in any of the prints, had to be re-created digitally. But, as Everson noted, "print shortcomings or not, it's a lively and most enjoyable western frolic," now available again in nearly complete form practically a century since it was originally released. – Jere Guldin

HAM AND EGGS AT THE FRONT (Due negri al fronte) (US 1927)
REGIA/DIR: Roy Del Ruth. STORY: Darryl Francis Zanuck. ADAPT: Robert Anthony Dillon, James A. Starr. PHOTOG: Charles G. Clarke. ASST. DIR: [D.] Ross Lederman. CAST: Tom Wilson (*Tom Blake, "Ham"["Prosciutto"]*), Heinie Conklin (*Bob Withe, "Eggs"["Ovosodo"]*), Myrna Loy (*Fifi*), William J. Irving (*Von Friml*), Noah Young (*Sergeant [Caporale]*), Louise Fazenda (*Cally Brown*), Tom Kennedy (*Lazarus*), Spencer Williams [comparsa/*extra*], Cameo [cane/*dog*], Russell Bingham [Alonzo Gibbs] [comparsa/*extra*]. PROD: Warner Brothers Pictures. DIST: Warner Brothers. USCITA/REL: 24.12.1927 (copyright 14.11.1927). COPIA/COPY: versione muta/*silent version*, DCP, 68'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Nella sua autobiografia Myrna Loy dedica a *Ham and Eggs at the Front* solo poche righe: "una commedia slapstick di cattivo gusto di cui, per fortuna, ricordo assai poco … Come ho mai potuto truccarmi da donna nera?" A lungo considerato perduto, il film è stato recentemente riscoperto presso la Cineteca Italiana di Milano in un'edizione con didascalie italiane che sembrerebbe completa, anche se priva della colonna sonora sincronizzata Vitaphone. Il raccapriccio dell'attrice per aver interpretato un personaggio di colore è comprensibile e il giudizio che ella esprime sul film anticipa l'accoglienza che

In her autobiography, Myrna Loy gives only a few lines to Ham and Eggs at the Front*: "a tasteless slapstick comedy that I mercifully recall very little about… How could I ever have put on blackface?" Long considered lost, an apparently complete print with Italian intertitles was recently discovered at the Cineteca Italiana in Milan, though missing the synchronized Vitaphone soundtrack. Loy's horror at having acted in blackface is understandable, and her assessment of the film anticipates how audiences are likely to receive*

Ham and Eggs at the Front, 1927. Lobby card con titolo e credits in evidenza / *Title card.* (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

probabilmente gli spettatori gli riserveranno oggi. Tuttavia, nonostante il suo "cattivo gusto" – o anzi, forse proprio per questo – *Ham and Eggs* è un film che vale la pena di esaminare, se non altro per quello che ci rivela in merito all'atteggiamento dell'industria cinematografica americana negli ultimi anni del muto nei confronti di immaginarie nozioni di "nerezza".

Il film inizia in un campo di addestramento dell'esercito in Georgia durante la prima guerra mondiale, alla vigilia della partenza per la Francia

the film today. Nonetheless, in spite of its "tastelessness" – or, indeed because of it – Ham and Eggs *is a film worth consideration, not least for what it reveals about the attitudes of the American film industry to imagined notions of blackness at the end of the silent era.*

The film opens at an army training camp in Georgia during World War I, just before an African American battalion is shipped off to France. Once they're overseas, a German

Ham and Eggs at the Front, 1927. Tom Wilson, Myrna Loy, Heinie Conklin. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

di un battaglione afroamericano. Quando i soldati giungono oltremare, la spia tedesca Von Friml cerca di infiltrarsi tra loro valendosi di Fifi, una "sirena senegalese" interpretata da Myrna Loy. Gli uomini sono desiderosi di combattere, ma devono sbrigare lavori manuali nelle retrovie fino a che i due personaggi principali, soprannominati Ham (Prosciutto) e Eggs (Ovosodo), non danno maldestramente prova di sé dopo aver localizzato la radiotrasmittente di Von Friml. In seguito a ciò il battaglione viene autorizzato ad entrare in azione e,

spy, Von Friml, plots to infiltrate the regiment using Fifi, a "Senegalese siren" played by Loy. Though the soldiers are eager to fight, they're assigned to manual labor at the camp until the two main characters, nicknamed Ham and Eggs, maladroitly prove their worth after locating Von Friml's radio transmitter. Their success results in the battalion being allowed to enter the fray, and while the protagonists show naïveté in the trenches, they're valiant in battle. The men

Ham and Eggs at the Front, 1927. Louise Fazenda, Tom Wilson. Scena perduta/*Lost scene*. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

nonostante l'ingenuità che mostrano in trincea, in battaglia i protagonisti si comportano valorosamente. Al loro rientro in patria, i soldati vengono accolti come eroi: li vediamo in materiali di repertorio, con la figura di Abraham Lincoln sovrimpressa sulla parata delle truppe. Ritornati in Georgia, Ham e Eggs cercano le attenzioni della ragazza che vi avevano lasciato (Louise Fazenda), ma ella respinge entrambi a favore di un nuovo innamorato.

Il finale della copia italiana crea confusione perché le didascalie fanno

of the Black battalion return home as heroes, seen in stock footage with an image of Abraham Lincoln superimposed over a welcoming parade. Back in Georgia, Ham and Eggs seek the attentions of the girl they left behind (Louise Fazenda), who rejects them both for a new beau.

The ending of the Italian print is confusing, as the intertitles suggest that Ham and Eggs believe the woman to be Fifi, yet she is clearly recognizable as Louise Fazenda. The original American

Ham and Eggs at the Front, 1927. Tom Wilson, Heinie Conklin. (Museum of Modern Art, New York)

supporre che Ham e Eggs credano di aver ritrovato Fifi, mentre la donna è chiaramente riconoscibile come Louise Fazenda. Le didascalie originali americane non sono sopravvissute, ma il film fu probabilmente distribuito con didascalie dialogiche scritte in un gergo caricaturale, come attestato dai materiali promozionali superstiti. In tali circostanze gli errori di traduzione erano forse inevitabili, e ciò spiegherebbe le discontinuità del finale. Oppure il finale dipende da modifiche effettuate in fase di montaggio? Durante la lavorazione del film Louise Fazenda

intertitles don't survive, but the film was probably released with dialogue intertitles in a caricatured Black dialect, evidenced by the surviving promotional materials. Given this likelihood, errors in translation might have been inevitable, perhaps explaining the discontinuities in the ending. Or is the ending due to post-production edits? Fazenda was billed as the star – "the colored siren" – while the film was in production, but the part was apparently eliminated, and she only appears in the final scene.

Ham and Eggs at the Front, 1927. Heinie Conklin, Tom Wilson, Myrna Loy, Louise Fazenda (la scena con quest'ultima è perduta/*the scene with Fazenda is lost*). (Museum of Modern Art, New York)

era indicata come protagonista – "la sirena di colore" – ma a quanto pare la sua parte fu tagliata ed ella compare solo nella scena finale. Naturalmente il confuso finale può avere una causa più insidiosa: è possibile che, per via dell'utilizzo del "blackface", il distributore italiano non fosse preoccupato dalla mancanza di continuità presumendo che una Louise Fazenda ricoperta di cerone si potesse plausibilmente scambiare per una Myrna Loy analogamente truccata. Per una sequenza fondata sul misconoscimento, ciò costituirebbe uno spiazzamento davvero

Of course, the confusing ending might have a more insidious cause: it is possible the Italian distributor was unconcerned by the lack of continuity given the use of blackface, presuming that Fazenda in greasepaint could plausibly pass for a similarly made-up Loy. For a sequence predicated on misrecognition, that would suggest an impressive degree of displacement, but for a film that abounds with relentless racial masquerade, perhaps it's fitting. It's not merely the use of white actors in

radicale, ma per un film in cui il mascheramento razziale abbonda implacabile forse si tratta di una spiegazione pertinente. Non è soltanto l'impiego di attori bianchi in blackface a veicolare il razzismo del film: la sua stessa comicità è strutturata intorno a una serie di gag basate su presupposti razzisti, tra cui i ripetuti cliché imperniati su gioco a carte e lame di rasoio, le gag su superstizione e vigliaccheria, i soldati di colore che stanno nelle retrovie descritti come ignoranti e creduloni.

La premessa razzista del film, le sue caratterizzazioni, le rappresentazioni, gli sketch contribuiscono nell'insieme a un imbarazzante e a volte incomprensibile livello di presunta comicità. *Ham and Eggs* è però interessante per l'ambivalenza con cui tratta il proprio argomento, per i momenti in cui la mascherata razziale sembra sfilacciarsi e per la rappresentazione, confusa ma alle volte impressionante, dell'eroismo dei soldati di colore. Non è, questa, una lettura revisionista: l'incongruenza tra la presunzione razzista della viltà dei neri e il valore dimostrato dai soldati in combattimento fu sfruttato dallo studio nei materiali promozionali.

Come ricorda Myrna Loy, il film fu concepito quale parodia blackface di *What Price Glory?* (*La gloria*) del 1926. Riecheggia anche *Now We're in the Air* (*Aviatori per forza*), la commedia di ambientazione militare del 1927 interpretata da Wallace Beery e Raymond Hatton, specialmente nel numero del pallone aerostatico con l'involontario eroismo dei due protagonisti. Gli interpreti di *Ham and Eggs*, Tom Wilson e Charles "Heinie" Conklin, potevano entrambi vantare lunghi trascorsi quali artisti blackface; entrambi erano caratteristi comici, ma godevano anche di una consolidata reputazione come "cattivi". Il regista Roy Del Ruth fu apprezzato per aver messo assieme "un cast di famosi artisti blackface ed aver reso tramite loro la peculiare ironica prospettiva con cui gli americani di colore avevano visto e vissuto la Grande Guerra". *Ham and Eggs* caratterizza il reggimento nero con mano decisamente leggera, ma la reputazione che i due protagonisti si erano conquistati in ruoli sia comici sia di cattivi influisce sulla loro interpretazione in blackface.

La pubblicità dello studio sembra insistere con particolare ostinazione sull'originalità del film: dopo aver elencato una serie di "prime volte" nella storia del cinema, il materiale promozionale si chiede "quale appassionato di cinema potrebbe mai affermare di aver visto un film interamente dedicato alla razza nera. Perché un popolo così ricco di spontaneo umorismo sia stato trascurato da questo punto di vista, è difficile dire. Certo, in innumerevoli film figurano un domestico o qualche altro personaggio dalla pelle scura, ma mai se n'è visto uno in cui tutti i personaggi avessero la pelle color dell'ebano". Qui, com'è ovvio, colpisce il fatto che a Jack Warner non sia venuto in mente di produrre un film con veri attori neri. Il materiale pubblicitario, d'altra parte, non sembra dimostrare alcuna consapevolezza (né interesse) dell'esistenza di una piccola ma significativa industria cinematografica razziale rivolta a un pubblico afroamericano.

Dai set all'illuminazione, la Warner Bros. insiste sulla verosimiglianza: singolare pretesa, per un film basato su attori bianchi truccati da neri. Lo studio ricorda inoltre la "meticolosa attenzione per i

blackface that marks the film's racism; the film's comedy is structured around a set of gags founded on racist presumptions, including repeated clichés of gambling and razor blades, gags built around superstition and cowardice, and the presentation of Black soldiers as ignorant and naïve in the trenches.

The film's racist premise, characterizations, representations, and vignettes all come together in a cringeworthy and, at times, unfathomable feature of presumed comedy. What makes the film interesting, however, is its ambivalence about its subject, the instances where the seams of the racial masquerade fray, and the film's confusing but at times striking presentation of the heroism of Black soldiers. This is not a revisionist reading; the incongruity between the racist presumption of Black cowardice and the soldiers' demonstrated bravery in combat was exploited by the studio in its marketing materials.

As Loy recalls, the film was intended as a blackface parody of What Price Glory? *(1926); it also echoes the Wallace Beery-Raymond Hatton service comedy* Now We're in the Air *(1927), especially in a balloon vignette and the unintended heroics of the star duo.* Ham and Eggs' *Tom Wilson and Charles "Heinie" Conklin had long histories as blackface performers; while both were character comedians, they also had reputations as heavies. Director Roy Del Ruth was credited for assembling "a cast of famous blackface artists and with them interpreted the peculiarly humorous angle from which the American negro saw and participated in the World War."* Ham and Eggs *is decidedly light in its characterization of the Black regiment, but the lead actors' reputation for both comedic and villainous roles inflected their blackface performances.*

Studio publicity seems overdetermined in its insistence on the film's ingenuity: after listing a range of firsts in motion pictures, the marketing materials ask, "And yet what fan can say that he ever saw a motion picture constructed entirely around the colored race? Why a people so rich in native humor has been neglected in this regard is hard to say. Of course there have been innumerable pictures in which there has been a darky servant or character or two, but never one in which all the characters were of the ebony hue." Fascinating here, of course, is that it apparently didn't occur to Jack Warner to produce a film actually starring Black actors. Nor does the publicity material indicate any awareness of (or concern for) the small yet significant Race film industry aimed at African American audiences.

From the sets to the lighting, Warner Bros. emphasized verisimilitude – a strange claim for a film predicated on white masquerades of blackness. The studio also noted the "careful attention paid to details" in the sets, which "were built in exact reproduction of scenes in the chateau country where our negro corps were stationed, from photographs made by the Signal

dettagli" dei set, "che riproducono esattamente, grazie alle fotografie scattate durante la guerra dal Genio Collegamenti, gli scenari della terra dei castelli in cui le truppe di colore avevano le proprie basi" (*Yonkers Statesman*, 19 marzo 1928). Vengono anche sottolineati i problemi tecnici posti dalle riprese di attori truccati da neri e il film fu erroneamente commercializzato come il primo a utilizzare la convenzione teatrale del blackface: Del Ruth "ha studiato per settimane l'illuminazione più adatta a questo nuovo tipo di caratterizzazione" (*News-Herald* [Franklin, Pennsylvania], 23 maggio 1928). Sia pure implicitamente, queste discussioni ci mostrano come lo studio riflettesse sull'uso del cerone in luogo del sughero bruciato della tradizione minstrel; in effetti, dai materiali promozionali sembra emergere l'elisione dell'interpretazione blackface della "nerezza" e dei veri attori neri. Questo potrebbe dipendere da un'iniziale incertezza sulla scelta degli interpreti; è improbabile, ma non impossibile, che il film fosse stato concepito per un cast completamente nero, come facevano presagire alcune allettanti anticipazioni pre-produzione: si veda per esempio il *Washington Post* (15 maggio 1927), che definiva il film "una commedia di colore con attori negri". Quest'ipotesi era stata raccolta dalla stampa della comunità nera, secondo la quale (*Afro-American* [Baltimora], 21 maggio 1927) nella produzione figuravano "esclusivamente attori di colore". Nel giro di poche settimane divenne però chiaro che il film era interpretato da attori bianchi. La stampa passò allora a sottolineare l'originalità della pellicola, la prima "in cui tutti i personaggi principali appaiono in blackface" (*Los Angeles Times*, 12 giugno 1927).

Il film, sembra, attrasse un pubblico afroamericano, che forse sperava di veder recitare attori neri nelle parti principali. Il *Pittsburgh Courier* (16 luglio 1927), uno dei più importanti quotidiani afroamericani degli Stati Uniti, sottolineò con una punta polemica che la Warner Bros. aveva impiegato attori bianchi in una "commedia e un'ambientazione tipicamente negra". Come però avveniva in molti resoconti delle produzioni hollywoodiane nella stampa della comunità nera, fu celebrata la partecipazione di comparse afroamericane (a quanto risulta, più di duecento): in gran parte figuravano nel ruolo di soldati, e alcune compaiono di sfuggita come vicini del personaggio interpretato da Louise Fazenda. Oggi val la pena di vedere *Ham and Eggs* anche per queste brevi immagini di interpreti la cui comparsa sullo schermo, benché limitata, mostra quale opportunità abbia perduto Hollywood rinunciando a valorizzare i reali talenti neri.

Pur non esattamente redimibile, *Ham and Eggs at the Front* ci offre comunque uno scorcio affascinante del modo in cui negli anni Venti la Warner Bros., e più in generale l'industria cinematografica americana, affrontò come una novità – e attraverso il deplorevole ricorso al blackface – la rappresentazione dei neri (*Ham and Eggs* fu distribuito negli Stati Uniti appena tre mesi dopo *The Jazz Singer*). L'ambivalenza con cui raffigura gli afroamericani – materia di comicità razzista, e insieme occasione per un ritratto che celebra l'eroismo in combattimento – rende difficile trascurare questo film. Forse proprio questa tensione ne fa un prodotto tipicamente americano, nella sua prospettiva inquieta e irrisolta. – Allyson Nadia Field

*Corps during the war." (*Yonkers Statesman*, 19.03.1928) The technical aspect of filming blackface make-up was also highlighted – the film was marketed, incorrectly, as the first motion picture featuring the theatrical convention. Del Ruth "made a study for weeks of the proper lighting effects for this new medium of characterization." (*News-Herald *[Franklin, PA], 23.05.1928) Though not explicit, these discussions indicate how the studio parsed the use of greasepaint vs. burnt cork blackface from the minstrel tradition; indeed, the marketing materials seem to suggest an elision of blackface performance of blackness and actual Black actors. This might have been due to an initial uncertainty about casting choices: while unlikely, it's possible that the film might have been designed for an all-Black cast, as suggested in tantalizing pre-production mentions, such as in the* Washington Post *(15.05.1927), which referred to the film as "a colored comedy, with negro actors." This suggestion was picked up by the Black press, which reported (*Afro-American *[Baltimore], 21.05.1927) that the production was "employing all colored actors." Within a few weeks, however, it became clear that the film starred white actors. The reporting then shifted to emphasizing the originality of being the first motion picture "in which all the leading characters of the story appear in blackface." (*Los Angeles Times*, 12.06.1927)*

The film seems to have drawn a Black audience, perhaps under the presumption that it featured Black leads. The Pittsburgh Courier *(16.07.1927), one of America's leading Black newspapers, pointedly reported on Warner Bros.' casting of white actors in a "Negro comedy situation with an exclusive Negro locale background." But like many accounts in the Black press of Hollywood productions, the employment of African American extras – reportedly over 200 – was celebrated. Most of these extras played soldiers, and they're also fleetingly visible as neighbors of Fazenda's character. One of the rewards of viewing* Ham and Eggs *is for these glimpses of performers whose screen time, although limited, points to Hollywood's missed opportunity for showcasing actual Black talent.*

If not exactly redeemable, Ham and Eggs at the Front *nevertheless offers a fascinating glimpse into how Warner Bros., and the American film industry more broadly, turned to Black representation – interpreted through the deplorable use of blackface – as a novelty in the 1920s (*Ham and Eggs *was released in the US just three months after* The Jazz Singer*). Its ambivalences about African Americans – as fodder for racist comedy concurrently with the celebratory portrayal of heroism in combat – make the film not easily dismissible. Perhaps it's this tension which makes the film so thoroughly American in its fraught and unresolved perspective.*

Allyson Nadia Field

Jokeren, 1928. Henry Edwards. (Det Danske Filminstitut)

JOKEREN (Der Faschingskönig; The Joker) [Il Jolly] (DK/DE 1928)
REGIA/DIR: Georg Jacoby. SCEN: Jens Locher, Georg Jacoby, dalla pièce di/*based on the play by* Noël Scott (première: Royalty Theatre, London, 19.01.1927). PHOTOG: Louis Larsen, Poul Eibye, Emil Schüneman. SCG/DES: Einar Carlsson, Willi A. Hermann. CAST: Gabriel Gabrio (*Sir Herbert Powder*), Renée Héribel (*Lady Cecilie Powder*), Elga Brink (*Gill, sua sorella/Lady Cecilie's sister*), Henry Edwards (*Peter Carstairs, "il Jolly"/"The Joker"*), Miles Mander (*Mr. Borwick, l'avvocato/the lawyer*), Aage Hertel (*Jonny, il suo domestico/Borwick's manservant*), Christian Schrøder (*James, il maggiordomo di Carstairs/Carstairs' butler*), Philip Bech (*Edward, il maggiordomo di Sir Herbert/Sir Herbert's butler*), Ruth Komdrup (*Lulu*), Aage Bendixen, Olga Svendsen. PROD: Nordisk Films Kompagni / Deutsch-Nordische Film-Union. USCITA/REL: 10.03.1928 (København). COPIA/COPY: DCP, 101' (da/*from* 35mm); did./*titles:* DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Jokeren di Georg Jacoby è un lieve e spensierato film d'intrattenimento ambientato durante il carnevale di Nizza, una commedia romantica con un tocco di melodramma. Un giovane artista, mortalmente ferito in un incidente stradale, affida scioccamente un fascio di compromettenti lettere d'amore a Borwick, avvocato disonesto e senza scrupoli, chiedendogli di distruggerle. Costui si affretta a ricattare la mittente delle lettere, Lady Cecilie Powder, moglie dell'integerrimo e un po' noioso Sir Henry Powder. Lady Cecilie ricorre all'aiuto della coraggiosa sorella minore Gill e successivamente si rivolge a Carstairs, affabile avventuriero chiamato da tutti "il Jolly", la carta che batte tutte le altre. Il Jolly sventa ripetutamente le macchinazioni di Borwick e quest'ultimo alza la posta: cerca di incriminare il suo avversario Carstairs, e avanza pretese sempre più esose, giungendo persino a chiedere la mano di Gill. Ma nel momento in cui i personaggi si apprestano a partecipare all'ennesima sfarzosa festa di carnevale al Savoy, appare chiaro che c'è una carta in grado di battere tutte le altre: il Jolly!
Grazie al carattere internazionale degli interpreti e della troupe e all'elegante ambientazione sulla Costa Azzurra, *Jokeren* rappresenta per molti aspetti un tipico esempio delle produzioni cinematografiche "europee" di fine anni Venti. Con ogni probabilità fu concepito per attirare soprattutto il pubblico britannico: il mercato cinematografico della Gran Bretagna era vasto e potenzialmente redditizio, e inoltre all'epoca i dirigenti della Nordisk stavano cercando di vendere a investitori inglesi la famosa casa cinematografica danese con tutte le sue componenti. *Jokeren* è tratto da un lavoro teatrale inglese del 1927, *The Joker*, che riscosse un notevole successo e toccò le 155 rappresentazioni nel West End. L'azione è spostata da Londra a Nizza, ma i personaggi della pellicola rimangono quasi tutti inglesi. I principali talenti di *Jokeren* avevano già collaborato a un film britannico, *The Fake* (1927), diretto da Jacoby e interpretato da Henry Edwards (che ne fu anche il produttore) e da Miles Mander. Un ruolo di rilievo toccò anche a Elga Brink, allora moglie di Jacoby, che peraltro comparve in quasi tutti i film del marito dal 1923 al 1930. Probabilmente al fine di facilitare la commercializzazione del film in Francia, le altre parti importanti furono affidate ad attori francesi: Renée Héribel, star di *L'Île enchantée* (1925; proiettato alle Giornate nel 2009), e Gabriel Gabrio, superbo Jean Valjean nell'indimenticabile *Les Miserables* di Henri Fescourt (1925). Caratteristi danesi appaiono in ruoli di domestici e in parti secondarie.

Georg Jacoby's Jokeren *is a light-hearted entertainment picture set during the carnival in Nice, a romantic comedy with a touch of melodrama. A young artist, fatally injured in a car accident, foolishly entrusts a batch of compromising love letters to Borwick, a crooked and unscrupulous lawyer, instructing him to destroy them. Instead, Borwick proceeds to blackmail the woman who sent the letters, Lady Cecilie Powder, married to the straight-arrow Sir Herbert Powder. Lady Cecilie gets help from her spunky younger sister Gill. In turn, she draws in Peter Carstairs, a debonair adventurer known to all as "the Joker" – the card that trumps all others. When the Joker repeatedly foils Borwick's schemes, the crooked lawyer ups the ante, trying to incriminate his adversary Carstairs and expanding his demands to include marriage to Gill. But as the characters converge at yet another lavish carnival celebration party, it becomes clear that one card does indeed trump all the others: the Joker!*
With its international cast and crew and swanky Côte d'Azur setting, Jokeren *is in many ways a typical late-1920s "Film Europe" production. It was probably designed to appeal particularly to a British audience: not only was the British film market large and potentially lucrative, but at the time the management of Nordisk was trying to sell the famed Danish film company to English investors lock, stock, and barrel.* Jokeren *was based on a successful 1927 English stage play,* The Joker, *which had 155 performances in the West End. The action has been transferred from London to Nice, but the film's characters are still nearly all English. Moreover,* Jokeren*'s top talent had already collaborated on a British film,* The Fake *(1927), directed by Jacoby with both Henry Edwards (who also produced) and Miles Mander. Jacoby's then-wife Elga Brink also had a prominent role, as she did in most of his films from 1923 to 1930. Probably in the interest of making the film marketable in France, its remaining leads were French: Renée Héribel, star of* L'Île enchantée *(1925; shown at the Giornate in 2009), and Gabriel Gabrio, who was a superb Jean Valjean in Henri Fescourt's unforgettable* Les Misérables *(1925). Danish character actors appear as domestics and sidekicks.*

Jokeren, 1928. Elga Brink, Henry Edwards. (Det Danske Filminstitut)

Secondo la studiosa inglese Christine Gledhill lo stile recitativo di Henry Edwards (1882-1952) si distingueva per "una teatralità essenzialmente romantica ed estroversa che infonde alle sue interpretazioni un'esuberanza contagiosa" e tali qualità emergono con evidenza in *Jokeren*. Edwards assolve con tranquilla flemma il difficile compito di interpretare un eroe che si muove con disinvolta superiorità in ogni occasione, senza sembrare compiaciuto ma conservando anzi la sua eleganza anche quando indossa un berretto da giullare. Elga Brink, considerata "un tipo americano" dai critici tedeschi, è un'eroina seducente e vivace; Miles Mander è anch'egli

The performance style of Henry Edwards (1882-1952) has been described by British film historian Christine Gledhill as marked by "an essentially romantic and extrovert theatricality that instills his characterizations with an infectious exuberance," and these qualities are on full display in Jokeren. *Edwards carries off with aplomb the difficult task of playing a hero who is effortlessly superior at everything he does without seeming smug, looking dapper even when wearing a jester's cap. Elga Brink, considered "an American type" by German commentators, makes an appealing and spirited heroine,*

Jokeren, 1928. Gabriel Gabrio, Miles Mander, Henry Edwards, Elga Brink. (Det Danske Filminstitut)

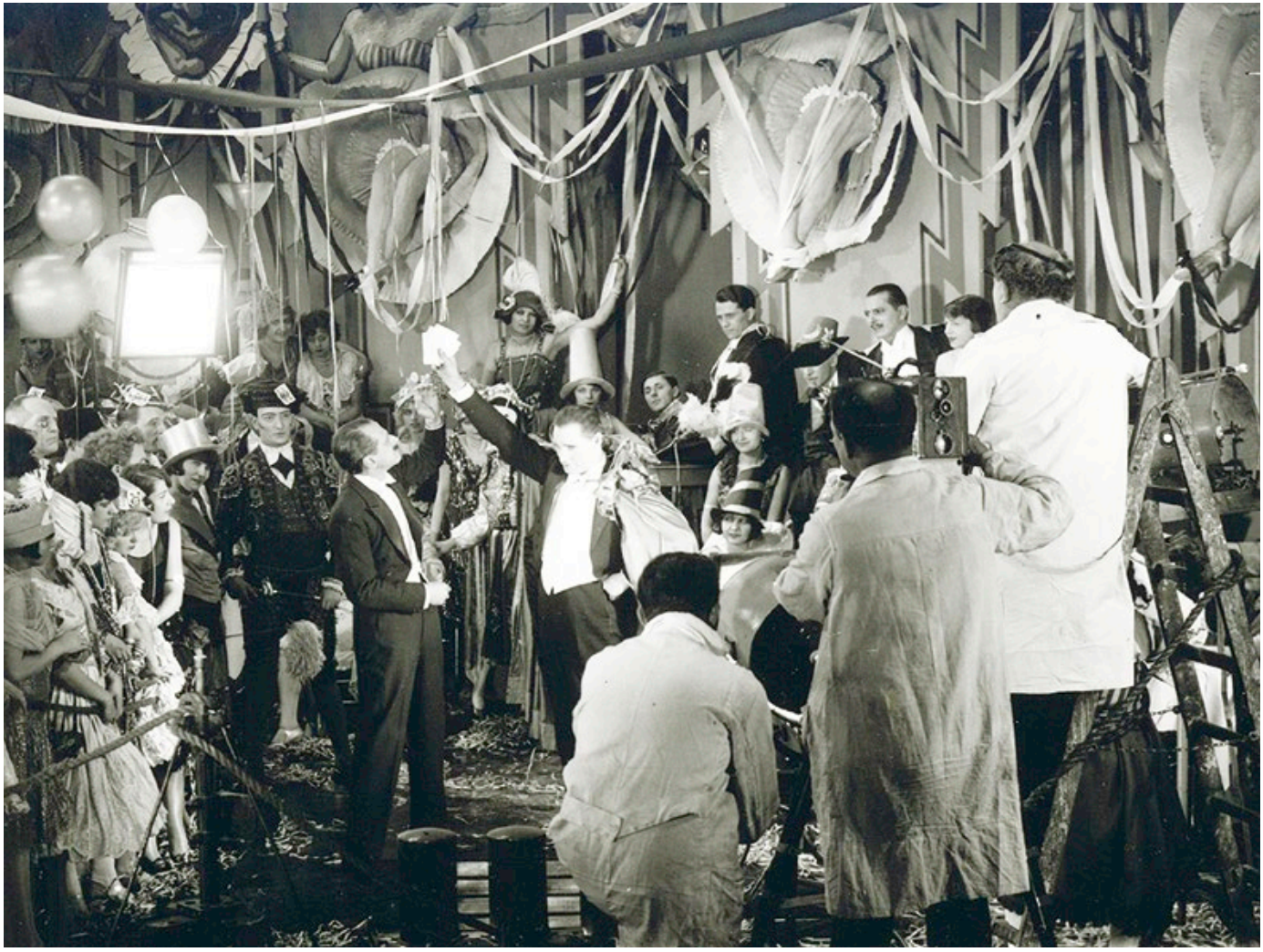
Jokeren, 1928. (Det Danske Filminstitut)

piacevolissimo nella parte del viscido e spregevole ricattatore. Negli ingrati ruoli di Lady Cecilie, virtuosa ma perseguitata dalle indiscrezioni, e del suo imperturbabile marito le due star francesi hanno minori opportunità di splendere.

Nell'arco di una carriera registica che si dipanò per 47 anni (1913-1960), Georg Jacoby (1882-1964) realizzò quasi 150 film. Rispettato artefice di film d'intrattenimento graditi al pubblico, si impegnò in svariati generi popolari, in particolare commedie e musical ma anche film gialli e melodrammi. Nel 1919 girò non soltanto il sensazionale dramma *Aberglaube* (Superstizione), proiettato nella rassegna

while Miles Mander is also quite delightful as the smarmy and despicable blackmailer. In the thankless roles of the indiscretion-haunted but virtuous Lady Cecilie and her stolid husband, the two French stars have less opportunity to shine.

In the course of a 47-year directorial career (1913-1960), Georg Jacoby (1882-1964) made nearly 150 films. A respected crafter of crowd-pleasing entertainments, he worked in a variety of popular genres, particularly comedies and musicals, but also crime films and melodramas. In 1919 he not only made the sensational drama Aberglaube *[Superstition],*



Jokeren, 1928. Foto di lavorazione con la squadra di ripresa/*Production still with camera crew.* (Det Danske Filminstitut)

che le Giornate dedicano quest'anno a Ellen Richter, ma anche altri due film con lei e quattro con Pola Negri. Fu coregista (insieme a Gabriellino D'Annunzio) del colossal italo-tedesco *Quo Vadis?* (1924) interpretato da Emil Jannings, che però – nonostante alcune scene di folla realizzate con straordinaria maestria – si risolse in un catastrofico e costosissimo insuccesso. Continuò la sua carriera a livello internazionale, e affermò anzi di essere stato il primo regista tedesco a lavorare in Gran Bretagna; diresse anche il duo comico danese Pat e Patachon nel film sonoro tedesco *1000 Worte deutsch* (1930). Negli anni del Terzo Reich diresse nove film con la diva del

screening at this year's Giornate in the Ellen Richter series, but two more films with her, as well as four pictures with Pola Negri. He was brought on to co-direct (with Gabriellino D'Annunzio) the Italian-German super-spectacular Quo Vadis? *(1924) starring Emil Jannings, but despite some impressively staged crowd scenes, it became a disastrously expensive flop. He continued to work internationally, claiming to be the first German director to work in Britain; he also directed the Danish comedy duo Pat and Patachon's German talkie* 1000 Worte deutsch *(1930). During the Third Reich,*

Jokeren, 1928. Renée Héribel, Gabriel Gabrio, Elga Brink, Henry Edwards. (Det Danske Filminstitut)

musical Marika Rökk (che fu anche sua moglie), tra cui le sgargianti produzioni Agfacolor *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) e *Die Frau meiner Träume* (1944). Iscritto al partito nazista, nel dopoguerra gli fu vietato di lavorare per parecchi anni; ritornò alla regia negli anni Cinquanta, firmando 19 film.

Gli interni di *Jokeren* furono girati quasi interamente nel dicembre 1927 a Copenaghen, presso gli stabilimenti della Nordisk; la lavorazione si spostò poi allo studio berlinese di Grunewald per le spettacolari scene della festa di carnevale al Savoy. Le sequenze in esterni del carnevale di Nizza furono girate dopo il completamento delle

he made nine films with the musical star Marika Rökk (whom he also married), including the gaudy Agfacolor confections Frauen sind doch bessere Diplomaten *(1941) and* Die Frau meiner Träume *(1944). A Nazi party member, he was banned from working for several years after the war, but came back to direct 19 films during the 1950s.*

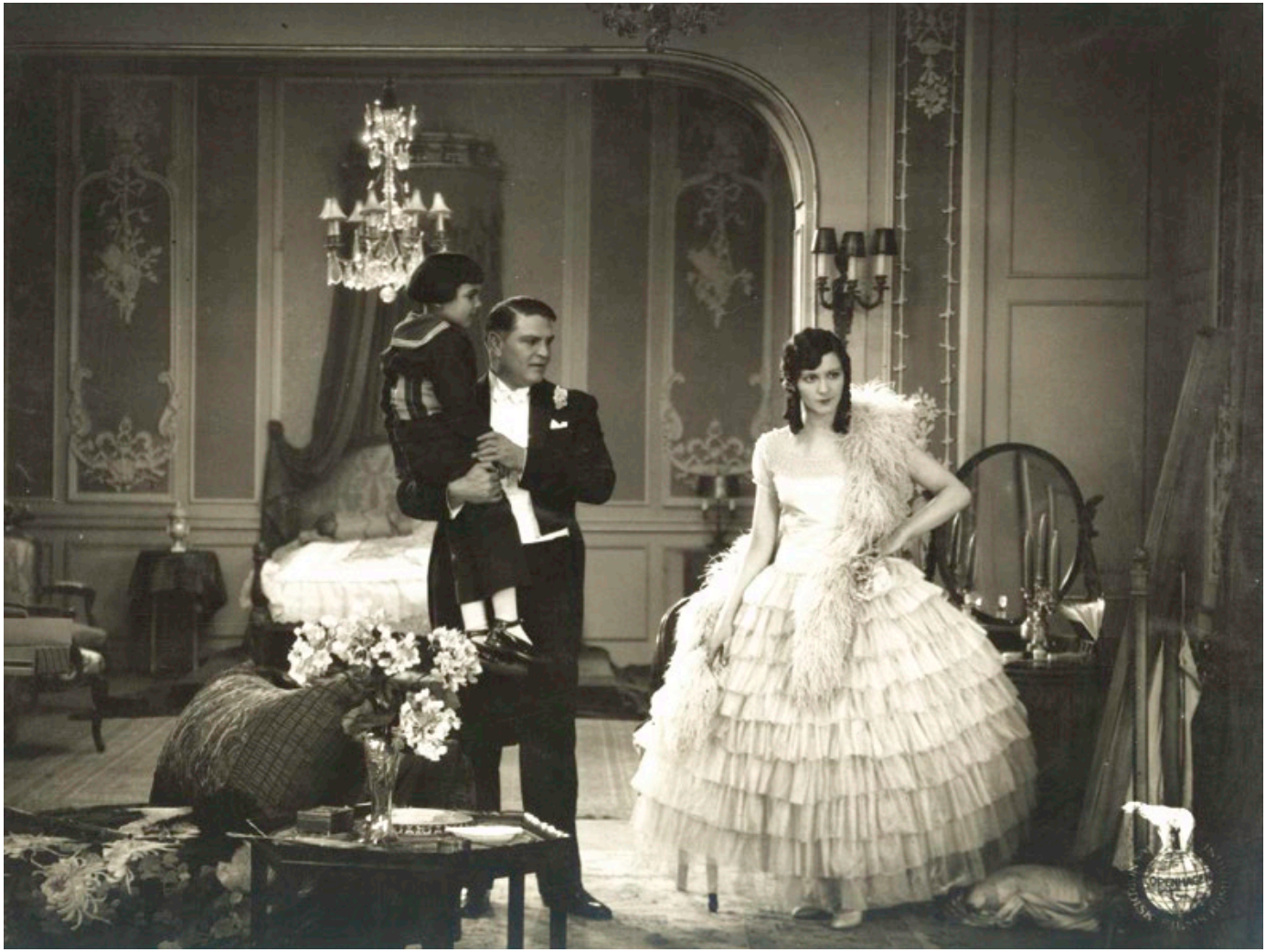
Jokeren*'s interiors were mostly shot at Nordisk's Copenhagen studios in December 1927; the production then moved to the Grunewald studio in Berlin for the spectacular Savoy carnival party scenes. The location footage of the Nice carnival was shot after*

Jokeren, 1928. Henry Edwards. (Det Danske Filminstitut)

riprese principali, quasi a ridosso della prima del film a Copenaghen. *Jokeren* fu un film costoso, ma non più delle precedenti produzioni ad alto budget della Nordisk destinate al mercato internazionale. Il tentativo di vendere la società tuttavia fallì e, afflitta com'era da problemi di liquidità, la Nordisk presentò domanda di fallimento tre mesi dopo la prima di *Jokeren*. Dopo oltre un anno di battaglie legali emerse una nuova società Nordisk destinata alla produzione di film sonori. *Jokeren* andò disperso nella mischia e per 90 anni nessuno lo ha visto. – Casper Tybjerg

the completion of principal photography, shortly before the film's Copenhagen premiere. Jokeren *was an expensive film, but no more costly than Nordisk's previous big-budget productions aimed at the international market. However, the attempt to sell off the company failed, and beset as it was by cash-flow problems, Nordisk filed for bankruptcy three months after the premiere of* Jokeren. *After a year or more of legal wrangling, a new Nordisk company emerged, focused on making talkies.* Jokeren *was lost in the shuffle, and has remained unseen for 90 years. – Casper Tybjerg*

Jokeren, 1928. Renée Héribel, Elga Brink. (Det Danske Filminstitut)



Jokeren, 1928. Gabriel Gabrio, Renée Héribel. (Det Danske Filminstitut)

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Poster svedese di/*Swedish poster by* Eric Rohman. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

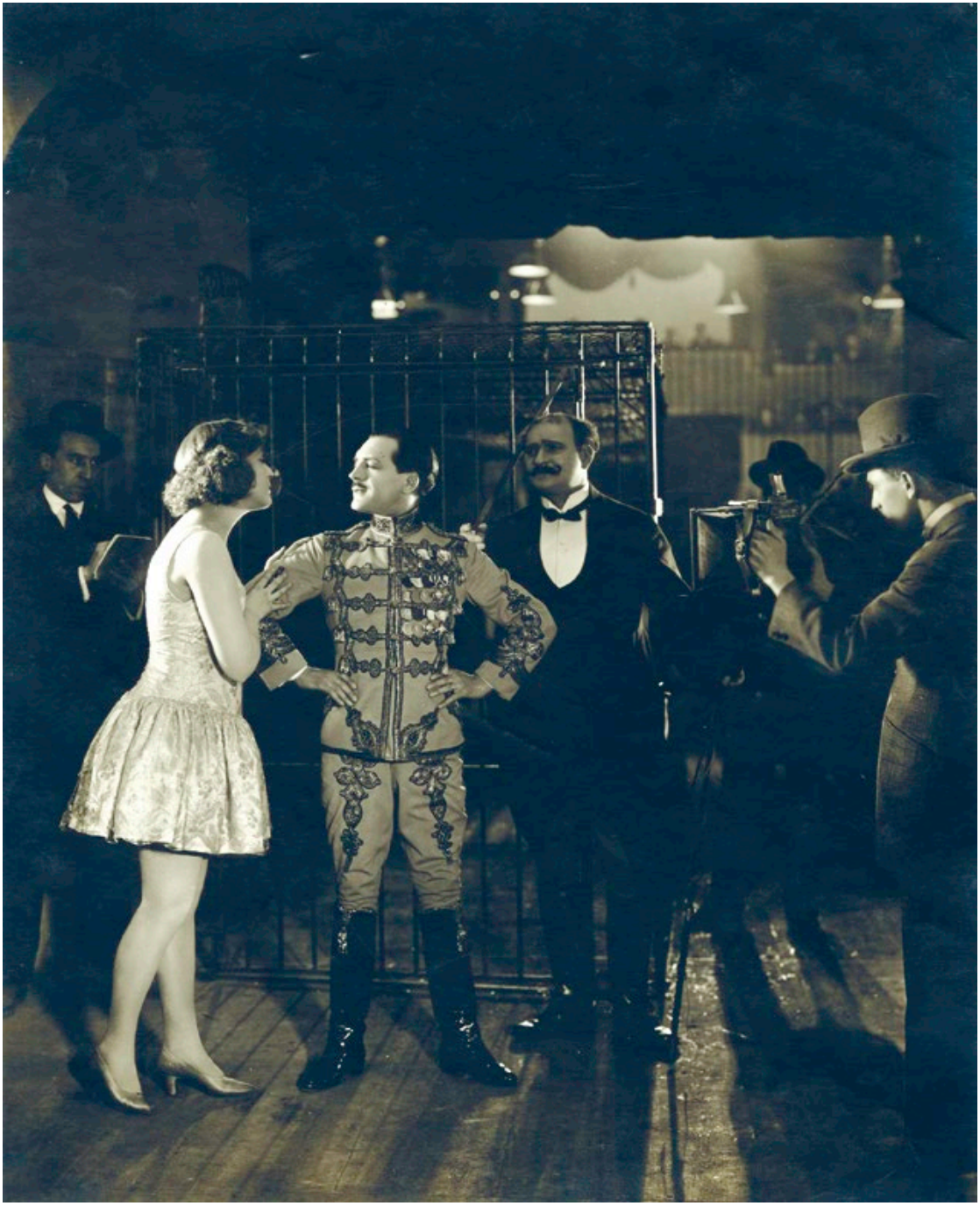
MAX, DER ZIRKUSKÖNIG (Le Roi du Cirque; **Il domatore dell'amore**; US: **King of the Circus**; GB: **Circusmania)**
(AT 1924)

REGIA/DIR: Édouard-Émile Violet, "con la complicità di"/*"with the complicity of"* Max Linder. SCEN: Max Linder. PHOTOG: Eduard Hösch, József [Joseph/Josef] Bésci. SCG/DES: Alexander Ferenczy, Franz Meschkan. CAST: Max Linder (*Comte Max de Pompadour*), Vilma Bánky (*Ketty*), Eugen Burg (*lo zio di Max, il vecchio conte di Pompadour/Max's uncle, the old Comte de Pompadour*), Viktor Franz (*l'inquilino ammalato del piano di sotto in cerca di quiete/Max's sick downstairs neighbor trying to get some rest*), Eugen Günther (*il cameriere di Max/Max's valet*), Julius von Szöreghy (*il padre di Ketty, direttore del circo/Ketty's father, the circus director*), Fred Boston (*Emilio, il partner di Ketty al circo/Ketty's circus partner Emilio*), Walter Corty (*il pagliaccio/the clown*), Kurt Labatt, Hans Lackner, Ilona Karolewna, H. Eckbauer (*trapezista/trapeze artist*), Maria West (*donna al/woman at the Palais Montmartre*), Kurt Kasznar (*fattorino d'albergo cui Max ruba il cappello/hotel bellboy whose hat is stolen by Max*). RIPRESE/FILMED: Studio Rosenhügel, Wien. PROD: Vita-Film AG, Wien. V.C./CENSOR DATE: 03.09.1924 (DE). USCITA/REL: 12.09.1924 (Rotterdam: Cinema Royal, Cinema Thalia), 19.09.1924 (Berlin: Deulig-Palast Alhambra), 26.09.1924 (Austria), 19.02.1925 (Paris: Aubert-Palace). DIST: Quittner, Zuckerberg & Co. (AT), Établissements Louis Aubert (FR). COPIA/COPY: DCP, 58'15"; b&w, scene imbibite/*tinted scenes*; did./*titles:* FRA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Film ricostruito e restaurato nel 2021 dalla Lobster Films, con il sostegno del CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée, Parigi), utilizzando 11 diversi elementi ottenuti dal negativo per il mercato nazionale o da quello per il mercato estero. In mancanza dei cartelli originali in tedesco o francese, le didascalie sono state ricostruite grazie a quelle presenti nelle copie d'epoca sopravvissute, agli articoli apparsi sulla stampa e alle pubblicazioni contemporanee all'uscita del film. L'imbibizione è stata ricreata a partire da quella originale. */ Reconstructed and restored 2021 by Lobster Films, with the support of the CNC, Paris, using 11 different original elements printed from domestic and export negatives. As no intertitles survive from the original German or French release, the titles were adapted from the surviving elements, press coverage, and novelization of the period. The tinting of several scenes was recreated based on original surviving material.*

Fu *Variety*, pare, ad annunciare per la prima volta, nel giugno del 1923, che René Hervil e Max Linder erano stati ingaggiati da Ernst Szücs degli studios Vita-Film di Vienna per girare un film ambientato nel mondo del circo e intitolato *Clown aus Liebe*. Il film di Linder avrebbe concretamente segnato l'inizio dell'attività dello studio di Rosenhügel, che fu inaugurato il 1° dicembre, il giorno dopo il ritardato arrivo di Linder. Szücs e la Vita-Film erano entusiasti di aver ingaggiato Linder e si aspettavano grandi cose per il cinema austriaco, data l'attenzione che la presenza del divo francese avrebbe attirato su di esso in tutto il mondo. Il ritardo nella comparsa di Linder a Vienna si dimostrò tuttavia di cattivo auspicio, e i giornalisti si divisero ben presto fra detrattori e adulatori. Felix Fischer – che apparteneva alla schiera dei detrattori – segnalò sul *Neues Wiener Journal* che il 19 gennaio 1924 non era stato ancora girato un solo metro di pellicola: "In un'occasione si riuscì quasi a girare una scena", riferì Fischer. "In questa scena la partner di Linder [Vilma Bánky] doveva tendere le mani verso di lui. Ella ripeté il gesto per quattro ore, e quando alla fine Max ne fu soddisfatto all'attrice vennero i crampi alle braccia e la lavorazione dovette fermarsi di nuovo." Pochi giorni dopo (24 gennaio 1924) sullo stesso quotidiano Fischer rettificò una parte delle sue affermazioni, ammettendo tra l'altro che qualche progresso era stato fatto e che fino a quel momento erano stati girati circa 10.000 metri di pellicola. Fischer aggiunse che Édouard-Émile Violet era arrivato intorno al 14 gennaio per sostituire Hervil; quest'ultimo, colpito da un attacco cardiaco, era stato costretto a tornare a Parigi. Fischer non precisava se la causa di tutto questo fosse Linder; non sappiamo neppure se nella versione finale del film sia rimasto qualcosa del materiale girato da Hervil.

Variety *appears to have been the first to announce, in June 1923, that René Hervil and Max Linder had been signed by Ernst Szücs of the Vita-Film studios in Vienna to make a circus film titled* Clown aus Liebe. *Linder's film would effectively open the studio at Rosenhügel, which hosted its inauguration on 1 December, the day after Linder's delayed arrival. Szücs and company were delighted to have signed Linder, and expected great things for Austrian films due to the attention from around the world that Linder would bring them, yet the star's tardy appearance in Vienna proved to be a bad omen, and journalists soon divided themselves between detractors and sycophants. Felix Fischer, a detractor, wrote in* Neues Wiener Journal *that by 19 January 1924 not a metre of film had been shot: "Once, a scene was almost shot," reported Fischer. "In it, his partner [Vilma Banky] has to stretch out her hands against him. She did it for four hours, but when he was finally satisfied with her pose, she developed a cramp in her arms, and the filming had to stop again." In the same journal a few days later (24.01.1924), Fischer amended some of what he had written, admitting, for one thing, that progress was indeed being made on the film, with 10,000 metres having been shot to date. Fischer also reported that Édouard-Émile Violet had arrived about 14 January to replace Hervil, who had a heart attack that demanded his return to Paris. Whether or not Linder was the cause was not specified; it's also unknown whether any of the material Hervil shot was retained in the final film.*



Max, Der Zirkuskönig, 1924. Vilma Bánky, Max Linder, Julius von Szöreghy. (Cinémathèque française)

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder, Eugen Günther.
(Cinémathèque française)

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder.
(Theatermuseum, Wien)

Altri critici (gli adulatori) si schierarono decisamente dalla parte di Linder e contro Fischer. Un recensore su *Der Filmbote* (Il messaggero cinematografico) del 26 gennaio 1924 sostenne che Max Linder era un cineasta troppo esperto per rimandare le riprese di un film solo a causa di "cavilli legali". *Das Kino-Journal*, anch'esso del 26 gennaio 1924, ribadì le argomentazioni di questo critico, notando che "l'isteria descritta nell'articolo [di Fischer] non appartiene a Linder bensì all'autore, che si è trovato nell'insolita situazione di scrivere per i propri lettori un resoconto originale, attività che lo ha assai innervosito perché assai rara per lui".

La stampa non si interessò più a Max Linder né alle sue peripezie presso la Vita-Film fino al 23 febbraio, quando si diffuse la notizia che Linder e sua moglie Ninette avevano tentato il suicidio ingerendo una dose eccessiva di pillole di Veronal. Dopo essersi ripreso – e anche per reagire all'eventuale cattiva stampa che l'incidente avrebbe potuto provocare – il 21 marzo (e nei giorni successivi) Linder convocò il pubblico e la stampa per parlare della scena del film in cui si esibiva come domatore. Il fatto che in quella settimana siano comparsi numerosi articoli dedicati al film induce a credere che Linder sia effettivamente riuscito a distogliere l'attenzione dai suoi problemi personali per riportarla sulla lavorazione della pellicola.

Per molti aspetti *Max, der Zirkuskönig* (è questo il titolo con cui fu distribuito in Austria) riprende una formula che Linder aveva utilizzato in molti dei suoi cortometraggi Pathé: l'inetto rampollo di un'illustre famiglia aristocratica riceve un ultimatum: sposarsi o essere ripudiato. Egli trova una ragazza, ma non quella giusta, e deve

Other writers (the sycophants) came out in strong support of Linder and against Fischer. A writer at Der Filmbote [Film Messenger] *(26.01.1924) argued that Linder had been too long in the film business to postpone filming by "chicanery."* Das Kino-Journal *(26.01.1924) seconded this writer's assertions, noting that "the hysteria described in the article [Fischer's] is not to be found in Max Linder, but in the author, who was in the unusual position of writing an original report for his readers, which made him nervous as a result of the rarity of such an activity for him."*

The press went quiet on the subject of Linder and his Vita-Film adventures until 23 February, when Linder and his wife Ninette were reported to have attempted suicide the night before by taking too many Veronal pills. Once recovered, and to counteract whatever bad press this incident might evoke, on 21 March (and in the following days) Linder called in both the public and the press to kibitz on his lion-taming scene in the film. The fact that several long articles on the spectacle hit the press that week suggests that Linder was successful in diverting attention away from his own personal problems and back to the film in progress.

In many ways, Max, der Zirkuskönig *(as it was released in Austria) harks back to a formula Linder used in many of his shorts for Pathé: the ne'er-do-well son of a prominent aristocratic family is given an ultimatum, in this case to marry or be disowned. He finds a girl, but not the right one, and must*

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder, Julius von Szöreghy, Vilma Bánky. (Cinémathèque française)

far colpo sul padre di lei grazie a un talento che non possiede: imparando, o fingendo, in maniera convincente, di averlo appreso. Oltre a Max Linder, nel film compare l'attrice ungherese Vilma Bánky, che solo un anno più tardi sarebbe diventata famosa in America. Il circo Hagenbeck fornì animali, oggetti di scena e alcuni interpreti (Fred Boston e Walter Corty).

Completato intorno al 10 aprile, il film fu proiettato poco dopo per la stampa in tre sedi diverse: al Haydn Kino di Vienna il 23 maggio,

impress her father with some talent he doesn't have by either learning it or pretending to have done so – convincingly. Besides Linder, the film featured Hungarian actress Vilma Banky, just one year away from bigger stardom in America. Circus animals, props, and performers (Fred Boston and Walter Corty) were provided by the Hagenbeck circus.

With the film completed about 10 April, it was soon screened for the press in three different locations: in Vienna at the Haydn

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder, Vilma Bánky. (Cinémathèque de Toulouse)

allo Scala di Londra il 12 giugno e all'Empire di Parigi il 9 luglio. La prima ufficiale ebbe luogo la sera del 12 settembre al Cinema Royal di Rotterdam. Il *Film-Kurier* del 17 settembre 1924 formulò un giudizio equilibrato e sobrio sul film e sulla star: "Questo Max Linder, che oggi si può considerare quasi un fenomeno storico, riesce ancora a divertire … Ciò che rimane sempre affascinante in lui è il virtuosismo con cui sa trasformare il suo corpo in uno strumento per ottenere effetti comici … La sua arte di interprete non è radicata, come quella

Kino on 23 May, in London at the Scala on 12 June, and in Paris at the Empire on 9 July. Its official premiere took place the night of 12 September at the Cinema Royal in Rotterdam. Film-Kurier *(17.09.1924) provided a fair and unvarnished account of the film and its star: "This Max Linder, who can almost be considered a historical phenomenon today, is still amusing. … What captivates about Linder time and again is the virtuosity with which he can turn his body into an instrument of comical*

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder. (Cinémathèque française)

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder. (Cinémathèque française)

di un Chaplin, in una profonda compassione umana per gli ultimi della terra, e neppure nell'odio per il personaggio che deve incarnare … lo divertono piuttosto gli aspetti ridicoli di questa figura, con esiti che talvolta giungono al livello di una blanda ironia."
Come spesso avviene nel paese natale dell'artista, i critici francesi furono meno benevoli: secondo uno di essi "Max Linder ci sembra brillante come sempre, ma proprio la sua inventiva si esercita in qualche caso a scapito del soggetto. Ci sono troppe scene del tutto

effects. … His art of performance is not rooted like that of a Chaplin in a deep human pity for the pariahs of this earth, nor in a hatred against the figure to be embodied, … but he has fun with the ridiculousness of the figure, which is at most sometimes elevated to a mild irony." As is often the case with one's native country, the French were less kind, with one critic remarking that "Max Linder appears to us as brilliant as he has always been, but this very invention is sometimes exercised to

Max, Der Zirkuskönig, 1924. Max Linder, Vilma Bánky. (Cinémathèque française)

estranee all'azione … Max Linder è sempre superiore ai suoi film" (*L'Intransigeant*, 28 febbraio 1925).

Linder non avrebbe girato un secondo film a Rosenhügel; alla fine delle riprese era diventato chiaro che l'esperienza non era stata positiva né per Szücs né per il suo studio. Il 23 settembre 1924 *Variety* annunciò il fallimento di Vita-Film, un solo anno dopo che lo studio aveva iniziato l'attività dotandosi delle attrezzature cinematografiche

*the detriment of the subject. There are too many scenes that have nothing to do with the action. … Max Linder is always above his films." (*L'Intransigeant*, 28.02.1925)*

There would be no second Linder film at Rosenhügel. It had become clear by the end of the shoot that the experience had not been a good one for Szücs or his studio. In fact, Variety *announced (23.09.1924) that Vita-Film was bankrupt, only a year after*

più moderne e avanzate. Questo sarebbe stato l'ultimo film di Max Linder. Fallito il tentativo di trasformare in realtà l'antico sogno di costruire una famiglia felice fondata sul matrimonio e sui figli, poco tempo dopo, il 31 ottobre 1925, egli tolse la vita alla sua giovane moglie e poi a se stesso. – Lisa Stein Haven

Il restauro Per decenni *Max, der Zirkuskönig* è stato annoverato tra quei film leggendari considerati perduti come *The Patriot* (Lubitsch), *The Four Devils* (Murnau), *The Way of All Flesh* (Fleming), *Humor Risk* (Fratelli Marx), *Her Friend the Bandit* (Chaplin), *Hats Off* (Laurel e Hardy) e la versione completa di *Greed* (Stroheim).

Nel 1993 la Cinémathèque Royale de Belgique intraprese un primo tentativo di ricostruzione utilizzando gli elementi conosciuti allora; ma le tecnologie digitali erano ancora di là da venire, e il risultato ottenuto – assai incompleto – era di visione tanto ostica che il film si conquistò soltanto la reputazione di un'opera minore e ancora non proiettabile.

A 25 anni di distanza, la nuova ricostruzione avviata e portata a termine da Lobster Films – per individuare e raccogliere gli elementi sono stati necessari quasi 10 anni – rappresenta un evento di grande importanza. Riunisce 11 diverse fonti (reperite in Gran Bretagna, Paesi Bassi, Austria, Spagna, Svezia, Ucraina, Argentina, ecc.), molte delle quali erano del tutto sconosciute un quarto di secolo fa, per restituire al film un senso di continuità e completezza. Il CNC ha svolto un ruolo di primo piano nel sostenere questo progetto.

Alcune scene provengono da stampe di prima generazione, e ora appaiono quasi perfette. Altre sono le ultime superstiti di dozzine di generazioni, talvolta a 16mm. Sembrano fantasmi, visioni spettrali delle immagini di un tempo; ma almeno ci sono, e la tecnologia e la pazienza dei restauratori le hanno riportate in vita.

Naturalmente alcune inquadrature provengono dal negativo A (per il mercato interno) e altre dal negativo B (per l'esportazione). Non avevamo scelta. Siamo consapevoli dei problemi sollevati da questa ricostruzione, ma se il nostro obiettivo è quello avvicinarci il più possibile a un film completo, la situazione è questa, almeno fino a quando da qualche parte non si troverà una copia completa. Quando una nave affonda non si sceglie il colore del giubbotto di salvataggio!

Non ci sono pervenute didascalie originali né in francese né in tedesco, e quindi abbiamo dovuto scegliere e tradurre, il più fedelmente possibile, le didascalie da altre lingue, a cui spesso era stato aggiunto un pizzico di umorismo locale.

Uno dei progetti di restauro più complessi e acrobatici è stato ora completato. Questo film, perduto per quasi un secolo, avrà una nuova prima a Pordenone 2021. Max Linder, il "re del circo", è finalmente tornato con il suo numero circense. Un film allegro, magnifico, atteso da tanto tempo...

Soprattutto, grazie di cuore a tutti coloro che ci hanno preceduto in quest'impresa, e a tutti gli archivi che, in varie parti del mondo, ci hanno aiutato a individuare il materiale superstite e ad accedervi.

Serge Bromberg

opening its doors with the most advanced and modern equipment in the film business. This would be Max Linder's final film. Despite his attempt to fulfill a long-held dream of marriage, children, and a happy home, he took the life of his young wife and then his own just a short time later, on 31 October 1925. – Lisa Stein Haven

The restoration *For decades* Max, der Zirkuskönig *has been one of those legendary films thought lost forever, alongside* The Patriot *(Lubitsch),* The Four Devils *(Murnau),* The Way of All Flesh *(Fleming),* Humor Risk *(the Marx Brothers),* Her Friend the Bandit *(Chaplin),* Hats Off *(Laurel and Hardy), and the full version of* Greed *(Stroheim).*

In 1993, the Cinémathèque Royale de Belgique undertook a first attempt at reconstruction using elements known at the time. But digital technologies were still a long way off, and the very incomplete result was so difficult to watch that the film only gained the reputation of a minor and still unprojectable work.

25 years later, the new reconstruction initiated and carried out by Lobster Films – for which the identification and collection of the elements will have taken almost 10 years – is a major event. It brings together 11 different sources, from Great Britain, The Netherlands, Austria, Spain, Sweden, Ukraine, Argentina, etc., many of which were unknown a quarter of a century ago, in order to give back to the film a sense of continuity and completeness. The CNC played a large part in supporting this project.

Some shots come from first-generation prints, and now look almost perfect. Others are true survivors after dozens of generations, sometimes in 16mm. They are like ghosts, spooky visions of their original appearance. But at least they are here, and the technologies and patience of the restorers have returned them to life.

Of course, some shots are from the A negative (domestic) and others from the B negative (export). We have had no choice. We are aware of the questions raised by this reconstruction, but if our aim is to get as close to a complete film as possible, then this is the situation at hand, until perhaps a complete copy is found somewhere. When a boat sinks, you don't choose the color of your life jacket!

No original titles have survived in French or German, so we also had to select and translate the intertitles as closely as possible from various languages, where local humor was often added.

One of the most complex and acrobatic restoration projects is now completed. This film, lost for nearly a century, will re-premiere in Pordenone in 2021. Max Linder, the "King of the Circus", is finally back, in his circus act. A cheerful, magnificent film, long awaited...

Most of all, many thanks to all of our predecessors in this endeavour, and to all the archives around the world who have helped us locate or access surviving material.

Serge Bromberg

L'OMBRA DI UN TRONO (All'ombra di un trono; Ve stínu trůnu; Fleur d'ombre; GB: **The Shadow of a Throne)**
(IT 1920-1923)
REGIA/DIR: Carmine Gallone. SCEN: Carmine Gallone, dal romanzo di/*based on the novel by* Charles Foleÿ, *Fleur d'ombre* (1904). PHOTOG: Emilio Guattari. CAST: Soava Gallone (*Violette Miroy [Violeta Miroyov]*), Piero Schiavazzi (*principe/Prince Georges [Jiří]*), Umberto Casilini (*principe/Prince Harold*), Marcella Sabbatini (*Lolet [Lolo]*). PROD: Films Gallone. DIST: U.C.I. V.C./CENSOR DATE: 1.11.1921. USCITA/REL: 18.09.1920 (France; 1510 m.); 21.12.1923 (Roma; 2215 m.). COPIA/COPY: 35mm, 2386 m., 104' (20 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Tra il 1912 e il 1924 l'Italia produsse più di 65 film ambientati in mitici regni balcanici. Questo genere – si può discutere sull'uso del termine in questo contesto – fu reso popolare a livello internazionale da Anthony Hope con il suo fortunatissimo romanzo *The Prisoner of Zenda* (1894), la cui azione si colloca in Ruritania e che diede origine a una folta schiera di imitazioni. In Italia il nome generico attribuito a un paese immaginario dell'Europa centrale od orientale era Silistria; la popolarità del fenomeno può forse connettersi all'amata figura della regina Elena, la principessa montenegrina che nel 1896 era andata sposa al futuro re Vittorio Emanuele III. Può essersi trattato di un fattore importante nel motivare la domanda del pubblico italiano per questo tipo di storie d'amore ambientate nei Balcani, ma la moda delle vicende ruritano-silistriane dev'essere collocata all'interno di un panorama internazionale, e appunto per tale motivo nel 2022 le Giornate dedicheranno a questo tema una vasta retrospettiva.
Benché diretto da Carmine Gallone, *L'ombra di un trono* è stato largamente ignorato; la sua affascinante e inesplorata storia esige però ricerche approfondite. Il film è tratto dal romanzo *Fleur d'ombre* di Charles Foleÿ (1861-1956), uscito nel 1904 dopo essere apparso a puntate su l'*Echo de Paris* a partire dal 22.11.1903. Foleÿ, stimato scrittore che fu premiato dall'Académie française per la prima volta nel 1898, aveva evidentemente seguito con attenzione tutti gli scandali in cui all'epoca erano rimaste coinvolte le famiglie regnanti, a molti dei quali si fa diretto riferimento nel romanzo: per esempio quelli del principe svedese Oscar Bernadotte e di svariati arciduchi asburgici dal temperamento ribelle, oltre naturalmente alla tragedia di Mayerling. Foleÿ, a quanto sembra, nutriva poi una forte avversione per il Regno Unito: le "Grandes-Iles" in cui è ambientato il libro sono un'inconfondibile ritratto della Gran Bretagna afflitta dall'incubo del degrado urbano e immersa nella nebbia provocata dall'inquinamento. *Fleur d'ombre* non fu mai tradotto in italiano, assai probabilmente perché Foleÿ menziona la contessa Cesarina Gaddi Hercolani, che trascinò in tribunale casa Savoia chiedendo un sussidio per il figlio che affermava di aver avuto da re Umberto I.
L'ombra di un trono sposta l'ubicazione della vicenda nell'Europa centrale od orientale, identificabile per le classiche uniformi ruritaniane e altri simili orpelli. Sospettiamo che Gallone abbia cambiato scenario per evitare di inimicarsi il mercato britannico: il film esordì in effetti nel Regno Unito nel giugno 1922. A parte questo, la vicenda che si dipana sullo schermo segue da vicino il romanzo. Violette Miroy (riprendiamo i nomi usati nel libro) è una giovane parigina i cui facoltosi

Between 1912 and 1924, Italy produced over 65 films set in mythical Balkan kingdoms. The genre – the term as used here can be debated – was popularized internationally by Anthony Hope with his hugely successful novel The Prisoner of Zenda *(1894), set in Ruritania and spawning a host of imitations. In Italy the generic term for an imaginary country in central or eastern Europe was Silistria, and the popularity of this phenomenon can be connected in some ways to the much-loved Queen Elena, born a princess of Montenegro, who married the future King Vittorio Emanuele III in 1896. While that's an important factor in the Italian public's demand for these sorts of Balkan-set romances, the vogue for Ruritanian/Silistrian stories needs to be seen in an international context, which is why the Giornate is dedicating a major retrospective to the topic in 2022.*
Despite being directed by Carmine Gallone, L'ombra di un trono *has largely been ignored, yet it has an intriguing unexplored history requiring continued research. The film is based on the novel* Fleur d'ombre *by Charles Foleÿ (1861-1956), first serialized in* L'Echo de Paris *beginning 21.11.1903. Foleÿ, a well-regarded writer first recognized by the Académie française in 1898, had clearly been following all the royal scandals of the era, many of which are directly referenced in the novel, including Sweden's Prince Oscar Bernadotte, various wayward Hapsburg archdukes, and of course the tragedy at Mayerling. He also appears to have had a strong antipathy to the United Kingdom: the book's setting in the "Grandes-Iles" is unmistakably Great Britain, with its nightmarish industrial urban blight and pollution-induced fog. It was never translated into Italian, most likely because Foleÿ mentions Countess Cesarina Gaddi Hercolani, who took the reigning house to court demanding support for the son she claimed to have had with King Umberto I.*
The film changed location, however, to central or eastern Europe, identifiable by classic Ruritanian uniforms and other such trappings. We suspect that Gallone moved the setting in order to avoid offending the British market, and indeed it opened in the United Kingdom in June 1922. Apart from that, what's on-screen closely follows the novel. Violette Miroy (we use the names as they appear in the book) is a young woman in Paris whose well-off parents recently died having largely spent all their resources. She meets the mysterious Georges

L'ombra di un trono, 1920-23. Soava Gallone. (Národní filmový archiv, Praha)

genitori sono da poco passati a miglior vita dopo aver scialacquato tutte le proprie sostanze. Ella incontra il misterioso Georges e se ne innamora, ricambiata; da signorina di buona famiglia insiste per coronare il loro amore con il matrimonio. George acconsente, a patto di non doverle rivelare il proprio cognome. Le nozze hanno luogo, e la coppia trascorre cinque anni felici, durante i quali Violette sospetta che il marito sia in qualche modo imparentato con una famiglia reale (di quale nazione non viene mai detto). Solo quando i due giungono

and they fall in love, yet being a well-brought-up lady she insists on marriage; Georges is willing, but only if she doesn't ask his surname. The wedding takes place and they have five happy years together, during which time she believes her husband is somehow connected to a royal family (the country is never named). Only once they're in his native land, with their son Lolet, does Violette discover by chance that her husband is the second son of the Queen.

L'ombra di un trono, 1920-23. Soava Gallone, Marcella Sabbatini. (Courtesy of Ivo Blom)

nel paese natale di lui, con il figlioletto Lolet, ella scopre casualmente che Georges è il secondogenito della regina.
Harold, il principe ereditario, invidia profondamente il fratello minore la cui vita felice assieme a Violette contrasta crudamente con il suo fidanzamento con l'altezzosa principessa Augusta. Dopo un colloquio a cuore aperto con Violette, Harold comprende che non sarà mai amato solo per se stesso, e colto da una crisi di disperazione si uccide. Georges è chiamato al cospetto della madre, e la formidabile regina – non sappiamo chi sia l'attrice che interpreta questo ruolo, ma il suo portamento implacabile e quasi soprannaturale si fonde perfettamente con il ritratto tracciato da Foleÿ – insiste affinché il nuovo erede al trono abbandoni la moglie, e ordina di rapire il piccolo Lolet per convincere Violette a rinunciare all'idea di rimanere sposata a Georges.
La storia della distribuzione di *L'ombra di un trono* è complicata e

Prince Harold, the Crown Prince, is deeply envious of his younger brother, whose happiness with Violette is in stark contrast to his own betrothal to the haughty Princess Augusta. After a heart-to-heart with Violette, Harold realizes he'll never be loved for himself alone, and in a fit of despair he kills himself. Georges is called to his mother's side, and the formidable Queen – we don't know who plays the role, but her quasi-supernatural presence and implacability elide closely with Foleÿ's conception – insists the new heir apparent give up his wife, ordering Lolet kidnapped in order to convince Violette to renounce any thoughts of remaining married to her husband.
L'ombra di un trono *has a complicated distribution history that still needs clarification: Italian sources date the film to 1921, but it was released first in France as* Fleur d'ombre *in*

L'ombra di un trono, 1920-23. Soava Gallone, Umberto Casilini. (Courtesy of Ivo Blom)

necessita ancora di chiarimenti: le fonti italiane datano il film al 1921, ma esso era uscito in Francia, con il titolo *Fleur d'ombre*, nel settembre del 1920, un anno dopo la ripubblicazione del romanzo da parte di Flammarion. Un annuncio pubblicitario comparso nel 1921 su *La rivista cinematografica*, n. 14, segnala che il film *Fior d'ombra* era "in lavorazione"; poco dopo fu però ribattezzato *L'ombra di un trono* e a quanto sembra fu distribuito in Italia per la prima volta nel 1922, con molteplici riedizioni negli anni successivi, talvolta con il titolo *All'ombra di un trono*. La versione ceca uscì nell'ottobre 1925. Oltre alla copia ceca da 35mm, esiste anche un frammentario negativo nitrato in 16mm conservato presso il Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken di Buenos Aires.

La star del film, Soava Gallone (1880-1957), rimane una delle dive italiane meno studiate, eppure la sua è una vita affascinante. Il suo

September 1920, one year after Flammarion republished the novel. An advertisement in 1921 in the Italian journal La rivista cinematografica, *no. 14, refers to the film* Fior d'ombra *as "in lavorazione" (in production), but shortly thereafter it's rechristened* L'ombra di un trono *and appears to have been first distributed in Italy in 1922, with multiple reissues in the coming years, when it's also called* All'ombra di un trono. *The Czech release took place in October 1925. Apart from the Czech 35mm print, a fragmentary 16mm nitrate negative also exists, at the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken in Buenos Aires.*

The film's star, Soava Gallone (1880-1957), remains one of the least studied of the Italian divas, and yet hers is a fascinating life. Born Stanisława Winawerówna in Łowicz to

nome originario era Stanisława Winawerówna; nata a Łowicz in una famiglia di intellettuali ebrei, studiò alla Sorbona di Parigi dove sposò il suo primo marito, il famoso scienziato Mieczysław Wolfke. Esperta di lingue, divenne ben presto una traduttrice e in particolare si deve a lei la versione in polacco (1909) del romanzo femminista di Sibilla Aleramo *Una donna* (1906); rimase in intensa corrispondenza con Aleramo fino agli anni Trenta. Dopo il divorzio da Wolfke, nel 1911 sposò Gallone e divenne la sua musa dall'inizio degli anni Dieci fino a tutti gli anni Venti, rimanendo poi un'attiva consigliera del marito. – Jay Weissberg, Amy Sargeant

an intellectual Jewish family, she studied at the Sorbonne in Paris, where she married her first husband, the noted scientist Mieczysław Wolfke. Adept at languages, she soon became a translator, notably rendering Sibilla Aleramo's feminist novel Una donna *(1906) into Polish in 1909; she maintained a lively correspondence with Aleramo well into the 1930s. Following her divorce from Wolfke she married Gallone in 1911, becoming his muse from the early 1910s throughout the 1920s, later maintaining an active role as her husband's advisor.*

Jay Weissberg, Amy Sargeant

Who's Guilty? La riscoperta di una serie perduta/*A Lost Series Rediscovered* - 2

WHO'S GUILTY? NO. 5. SOLD OUT (Kto Vinovat? – Razbityye mechty) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Eugene J. Cugnet. CAST: Tom Moore (*Tom Carter*), Anna Q. Nilsson (*Leila Austin*), Alan Hale (*Halsey Brent*), Charles Martin (*il padre di Lily/Lily's father*), Octavia Handworth(?). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York; Ogdensburg, New Jersey. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 05.06.1916. COPIA/COPY: 35mm, 545 m. (orig. 2 rl.), 24' (20 fps); did./*titles*: RUS. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Quando, nel 2016, alle Giornate furono proiettati tutti i materiali allora esistenti e noti della serie americana del 1916 *Who's Guilty?*, conservati presso l'archivio nazionale russo Gosfilmofond, la sorpresa per la qualità degli episodi si unì al profondo rammarico che, dei quattordici capitoli originali, solo dieci di essi sopravvivevano (sette in forma completa, tre come incompleti). Tuttavia, quest'anno, grazie agli sforzi dell'archivista Tamara Shvediuk, è riemerso un altro episodio completo.

La trama è incentrata su una giovane coppia, l'ingegnere Tom Carter e la ricca ragazza Leila Austin ("Lily Lustin" nella versione russa), che si sposa e si trasferisce alla ricerca di oro. Quando l'impresa di Tom sembra fallire, le azioni separate dei genitori di Leila, del perfido corteggiatore di lunga data della ragazza Halsey Brent e della sua migliore amica Nellie Collins (rispettivamente "Henry Brent" e "Nelly Collos" nella versione russa) contribuiscono tutte al tragico epilogo.

A differenza degli altri capitoli della serie, la risposta alla domanda del titolo sembra qui puntare il dito verso la responsabilità collettiva di tutti coloro che non hanno avuto fiducia negli sforzi di Tom.

L'episodio ritrovato di *Who's Guilty?* fu il più coperto dalla stampa. Mentre gli interni furono girati, come al solito, presso gli studios della Arrow Film Corporation di Yonkers, New York, la troupe si trasferì in un altro stato per le riprese delle sequenze all'aperto, presumibilmente caso unico nella realizzazione della serie. In particolare furono utilizzate le miniere di zinco di Ogdensburg, nel New Jersey, dove il regista Howell Hansel dovette affrontare il maltempo e divertenti disavventure con le comparse locali.

Le note nel catalogo dell'edizione 2016 delle Giornate includono maggiori dettagli sull'ideazione della serie, sulla sua produzione e sull'accoglienza da parte del pubblico. – Federico Striuli

When in 2016 all the known surviving footage of the 1916 American series Who's Guilty?*, preserved at the Gosfilmofond of Russia archive, was shown at the Giornate, the surprise about the quality of the episodes was mixed with deep regret that, out of the original 14 chapters, only 10 survived (seven in a complete form, three incomplete). However, this year, thanks to the efforts of archivist Tamara Shvediuk, another complete episode has resurfaced.*

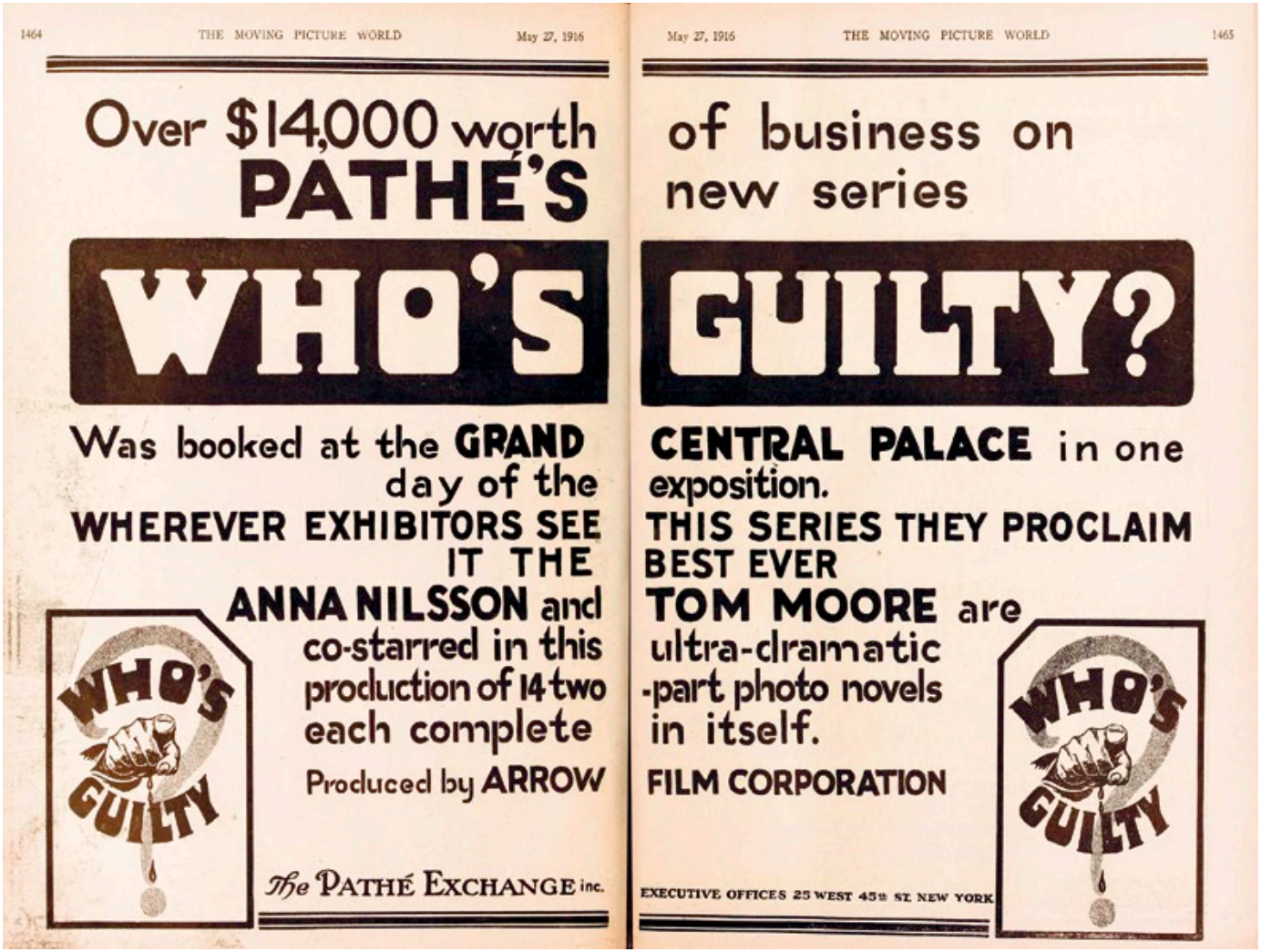
The plot of Episode 5 deals with a young couple, engineer Tom Carter and wealthy girl Leila Austin ("Lily Lustin" in the Russian version), who get married and move away prospecting for gold. When Tom's venture seems unsuccessful, the separate actions of Leila's parents, her old wicked suitor Halsey Brent, and her best friend Nellie Collins ("Henry Brent" and "Nelly Collos" respectively in the Russian version) all contribute to the ill-fated epilogue.

Unlike the other chapters in the series, here the answer to the title question seems to point at the collective responsibility of everyone who did not trust Tom's efforts.

The newfound Who's Guilty? *episode was the one most covered in the press. While the interiors were shot, as usual, at the Arrow Film Corporation Studios in Yonkers, New York, the crew moved to another state for the filming of the outdoor sequences, possibly a unique case in the making of the series. The zinc mines of Ogdensburg, New Jersey, were the main location, where director Howell Hansel had to face rough weather and funny mishaps with the local extras.*

The notes in the 2016 Giornate catalogue include more details about the idea for the series, and its production and reception.

Federico Striuli



The Moving Picture World, 27 May 1916, pubblicità/*advertisement*.

Vitagraph Japonisme, 1910

THE LOVE OF CHRYSANTHEMUM (US 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: Maurice Costello (*Vance Redmond, il turista americano/an American tourist*). PROD: Vitagraph Company of America. USCITA/REL: 28.05.1910. COPIA/COPY: DCP, 13'28" (da/*from* 35mm, 789 ft. [*orig.l.* 990 ft.]); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Preservazione effettuata nel 2021/*Preserved 2021*.

ITO, THE BEGGAR BOY (Mały Zebrak) (US 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: Adele de Garde (*Ito*), William Shea? (*Lord Idzu*). PROD: Vitagraph Company of America. USCITA/REL: 18.06.1910. COPIA/COPY: DCP, 13' (da/*from* 35mm nitr. pos., 734 ft. [*orig. l.* 962 ft.], imbibito/*tinted*); did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa.

Preservazione e digitalizzazione effettuata nel 2021/*Preserved and digitized 2021*.

HAKO'S SACRIFICE (US 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: Florence Turner? (*Hako*), Adele de Garde (*Morning Glory*), William Humphrey? (*Oguri*). PROD: Vitagraph Company of America. USCITA/REL: 23.07.1910. COPIA/COPY: DCP, 12' (da/*from* 35mm, *orig. l.* 995 ft., b&w & imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Scansione effettuata nel giugno 2021/*Scanned during June 2021*.

Nella stessa settimana in cui uscì *The Love of Chrysanthemum*, il *Moving Picture World* (28 maggio 1910) pubblicò un editoriale intitolato "L'invasione giapponese", proprio come il film della Kalem che nel 1909 prevedeva una futura guerra tra Giappone e Stati Uniti. Oltre a evocare le paure suscitate dall'emergere di una potenza imperiale rivale nel Pacifico, l'editoriale sottolineava che le rappresentazioni del Giappone più popolari negli Stati Uniti (comprese le tre produzioni Vitagraph in programma alle Giornate di quest'anno) offrivano un'immagine ben più accattivante di quel Paese. Tali rappresentazioni si riallacciavano a una tradizione risalente soprattutto al racconto di John Luther Long "Madame Butterfly" (1898) adattato da Belasco come lavoro teatrale (1900) e da Puccini come opera lirica (1904). Gli inizi del XX secolo videro un profluvio di opere "giapponesi": nel 1910 le allestivano persino le scuole medie superiori di Brooklyn. La nascente industria cinematografica fece la sua parte. Kalem realizzò *The Geisha Who Saved Japan* e *The Japanese Invasion* nel 1909; Edison produsse *A Japanese Peach Boy* nel 1910.
I nostri tre Vitagraph differiscono da tutti questi lavori teatrali e cinematografici per un aspetto importante. Mentre nei film della Kalem e della Edison i personaggi giapponesi sono interpretati, per quel che mi risulta, da attori europei o americani di origine europea, nelle pellicole della Vitagraph una notevole percentuale è formata da giapponesi o nippoamericani. Nelle parti principali troviamo americani di origine europea, in genere i membri della compagnia stabile della Vitagraph, ma i ruoli delle comparse sono affidati a giapponesi. Da dove venivano questi attori? L'ipotesi più ovvia è che la Vitagraph avesse ingaggiato una troupe teatrale giapponese. Intorno al 1910 nel vaudeville operavano le cosiddette

During the week when the first of these films, The Love of Chrysanthemum*, was released, the* Moving Picture World *(28.05.1910) led with an editorial entitled "The Japanese Invasion" – also the title of a 1909 Kalem film that anticipated a future war between Japan and the U.S. While thus evoking the fear of the emergence of a rival imperial power in the Pacific, this editorial emphasized that most popular representations of Japan in the U.S. (including the three Vitagraph productions being screened at this year's Giornate) conveyed a much more charming picture of the country. These representations drew on a tradition going back especially to John Luther Long's story "Madame Butterfly" (1898) and its adaptations by Belasco as a play (1900) and by Puccini as an opera (1904). The early 20th century saw a flood of "Japanese" plays – by 1910, Brooklyn high schools were mounting them. The rising film industry did its part. Kalem made* The Geisha Who Saved Japan *as well as* The Japanese Invasion *in 1909; Edison made* A Japanese Peach Boy *in 1910.*
The three Vitagraph films differ in one important respect from all these plays and films. Whereas the Japanese characters in the Kalem and Edison films are, as far as I know, all acted by Europeans or European-Americans, a large proportion of the actors in the Vitagraph examples are Japanese or Japanese-American. The main parts are acted by European-Americans, generally by regular members of the Vitagraph stock company, but all the extra parts are taken by Japanese. Where could these actors have come from? The obvious suggestion is that Vitagraph recruited a Japanese theatrical troupe. There

"compagnie giapponesi", che però sembra fossero composte da giocolieri e acrobati, mentre le comparse di questi film non si esibiscono affatto in ruoli del genere. La famosa attrice giapponese Hanako (Hisa Ōta) girò gli Stati Uniti in tournée con la sua compagnia nel 1907 e nel 1909: recitava in giapponese e fu notata dai quotidiani e dalla stampa specializzata del tempo, ma non si sa se qualche collega sia rimasto in America. Nel 1910 a New York c'erano solo alcune migliaia di giapponesi, ma ciò bastava a giustificare l'esistenza di un giornale in giapponese, e altre troupe potrebbero essere sfuggite all'attenzione della stampa in lingua inglese, generalista e specializzata.

The Love of Chrysanthemum, 1910. (Library of Congress)

La presenza di tanti attori giapponesi ha fatto supporre che questi film siano stati girati in Giappone. Ma non mi sembra ci possano essere dubbi sul fatto che siano stati realizzati presso lo studio Vitagraph di Flatbush Avenue a Brooklyn. Tutti e tre utilizzano la piscina dello studio, che fu installata nel corso del 1909. Questo di solito porta a una caratteristica angolazione della cinepresa, diretta verso il basso in modo che la superficie dell'acqua si estenda fino all'estremità superiore dello schermo e l'altra riva del presunto fiume o lago, o l'orizzonte marino, rimangano fuori dall'inquadratura. In *The Love of Chrysanthemum* e *Ito, the Beggar Boy* però dietro la piscina è stato collocato uno sfondo dipinto raffigurante un ponte giapponese ad arco al di là dello specchio d'acqua, usando così la piscina nel modo in cui le piscine degli studi cinematografici sono state sempre impiegate da allora in poi.

Quanto agli attori americani che interpretano i ruoli principali, noterete che accanto ad alcuni nomi del cast riportati nei nostri credits c'è un punto di domanda; forse avremmo dovuto inserirlo per tutti. Per quanto mi risulta, non esiste una documentazione coeva per alcuno dei partecipanti a un singolo film Vitagraph di questo periodo, e la filmografia successiva trabocca di informazioni errate in merito. Per i credits di questi film non possiamo basarci su fonti scritte; per identificare il cast delle pellicole Vitagraph del 1910 occorre riconoscere gli attori. Le identificazioni nei cast che precedono sono opera mia, anche se ne ho verificate alcune con altre persone; recano un punto di domanda quelle di cui sono meno sicuro, o che mi aspetto possano essere messe in dubbio.

Individuare i registi è ancor più arduo. Questi tre film sono così differenti dal punto di vista dello stile, che sembrano diretti da

were what are described as "Japanese troupes" appearing in vaudeville in 1910, but they seem to have been jugglers and acrobats, which the extras in these films show no signs of being. The noted Japanese actress Hanako (Hisa Ōta) toured the United States with her company in 1907 and 1909, performing in Japanese and reported on in newspapers and trade journals of the period, but it's not known whether any of her fellow performers remained in America. There were only a few thousand Japanese in New York City in 1910, but that was sufficient to support a Japanese-language newspaper, and other troupes might have fallen below the radar of the English-language press, lay and professional.

The presence of so many Japanese actors has led to the suggestion that these films were somehow made in Japan. However, I do not think there is any doubt they were made in the Vitagraph studio on Flatbush Avenue in Brooklyn. All three pictures use the studio tank, installed some time in 1909. Usually this leads to a characteristic slightly downward-tilted camera angle, so the surface of the water extends to the top of the screen, and the further bank of the supposed river or lake, or an ocean horizon, are out of shot. However, in The Love of Chrysanthemum *and* Ito, the Beggar Boy *the filmmakers have also set up a painted backdrop behind the tank, showing a high-arched Japanese bridge beyond the water, thus using the tank in the way studio tanks have been deployed ever since.*

As for the American actors in the principal parts, you will note that some of the cast names in our credit listings have queries against them – perhaps all of them should. As far as I know, there is no contemporary documentation of any of the personnel concerned with particular Vitagraph films of this period, and later filmography is rife with misinformation about them. We cannot rely on written sources for the credits of these films; identifying the casts of 1910 Vitagraphs is a matter of recognizing the actors. The cast identifications above are mine, though I have checked some of them with other people; the queried ones I am less sure about, or, indeed, expect to be challenged on.

Ito, the Beggar Boy, 1910. (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny)

tre persone diverse. Mi sembra probabile che il regista di *Ito, the Beggar Boy* sia Van Dyke Brooke, giacché il film mostra tutti i tratti caratteristici del suo stile: inquadrature in campo medio-lungo, profondità della messinscena e possibilità per gli attori di volgere le spalle alla cinepresa. Queste tre caratteristiche sono tutte presenti nella notevole sequenza in cui il pescatore riporta la bambina e Ito (apparentemente morto) a riva, ove attendono il padre e la madre della piccola, assieme a un gruppo di servitori. *The Love of Chrysanthemum* sembra diretto con mano assai meno sicura: si veda, ad esempio, il goffo montaggio della scena del giardino, in cui i personaggi in corteo escono a sinistra e poi rientrano dallo stesso lato avanzando. In *Hako's Sacrifice* vi sono più inquadrature ravvicinate rispetto agli altri due film, benché lo scopo di alcune

Identifying directors is even more difficult. These three films differ so much in style that it looks as if they were directed by three different people. I think that Van Dyke Brooke was the likely director of Ito, the Beggar Boy, *since the film has all the hallmarks of his style: medium-long-shot framing, staging in depth, and allowing the actors to turn their backs to camera. All three of these characteristics are present in the remarkable shot when the fisherman brings the family's child and the apparently dead Ito to the shore where the father and mother and a group of servants are waiting.* The Love of Chrysanthemum *seems much less assured – witness the awkward cut back in the garden where the courting characters exit left and then enter on the same*

di esse sia quello di permettere allo spettatore di leggere i manifesti che annunciano, da dietro le spalle dei personaggi, la gara dei crisantemi. Se ho ragione nell'ipotizzare che in questo film compaia William Humphrey, è certo possibile che egli ne sia anche il regista. Ecco una breve sintesi delle trame:

Hako's Sacrifice, 1910.

In *The Love of Chrysanthemum*, la giovane Crisantemo è unita in un infelice matrimonio a Sayo, uomo ricco e già anziano. Giunge il turista americano Vance Redmond, che seduce la fanciulla. Ella crede che l'amore di lui sia sincero, ma poi lo scorge in atteggiamento romantico con Alice Langley. Sayo scopre l'amore di Crisantemo per l'americano e si accinge a ucciderla, ma poi rinuncia; ella allora raccoglie il coltello che il marito ha lasciato cadere e si pugnala, mentre la domestica Fusi scoppia in singhiozzi ai suoi piedi. Una sinossi dettagliata è reperibile in *The Motion Picture Story Magazine*, febbraio 1911, corredata di fotografie; sono inoltre indicati i nomi dei personaggi.

Ito, the Beggar Boy: Ito e sua madre vengono a mendicare presso la dimora dei nobili Idzu e Glicine, coniugi facoltosi ma senza figli. La madre di Ito soccombe alla fame, e Glicine convince il marito ad accogliere l'orfanello. Un anno dopo ella dà alla luce la figlia che desiderava da tempo, Fior di Trifoglio, che si guadagna subito la devozione di Ito. Un giorno la bambina chiede a Ito di portarla in barca sul lago, ma si leva un'improvvisa tempesta, e i due vengono salvati da un pescatore. Idzu e Glicine comprendono che Ito ha rischiato la vita per proteggere Fior di Trifoglio e rendono grazie per la loro sorte fortunata.

Hako's Sacrifice: il gobbo Hako è venduto schiavo a un crudele pescatore. Addolorata per la sua sventura, la piccola Gloria del Mattino gli dona una pianta di crisantemo, che Hako nasconde al suo padrone e annaffia nottetempo. Il padre di Gloria del Mattino, Oguri, è gettato in prigione per debiti a opera del suo rivale in affari Keiki; quando un nobile del luogo offre un premio per il crisantemo più bello, ella spera di vincere il denaro messo in palio e di liberare il padre. Anche Hako partecipa alla gara, sperando di poter così comperare la libertà dal proprio padrone; ma quando il malvagio Keiki distrugge il fiore di Gloria del Mattino, Hako si sacrifica e trapianta il proprio crisantemo nel giardino di lei, consentendole di ottenere il premio. – Ben Brewster

side as they come forward. Hako's Sacrifice *has more closer framings than the other two, though some of these are to allow the spectator to read the placard proclaiming the chrysanthemum competition over the characters' shoulders. If I am right that William Humphrey appears in this film, he might well also have been the director.*

The plots can be summarized briefly:

In The Love of Chrysanthemum, *young Chrysanthemum is unhappily married to Sayo, a wealthy older man. Vance Redmond, an American tourist, arrives and seduces her. She believes his love genuine, but then sees him in a romantic situation with Alice Langley. Sayo becomes aware of Chrysanthemum's love for the American and is poised to kill her, but relents; she picks up the knife he's dropped and stabs herself, her maid Fusi sobbing at her feet. A detailed synopsis in* The Motion Picture Story Magazine, *February 1911, with photographs, provides the character names.*

Ito, the Beggar Boy*: Ito and his mother come as beggars to the home of Lord Idzu and Lady Wisteria, a wealthy but childless couple. Ito's starving mother dies, and Lady Wisteria convinces her husband to take the child in. A year later, she gives birth to a long-hoped-for daughter, Clover Blossom, to whom Ito is devoted. One day the little girl asks Ito to take her in a boat on the lake, but a storm suddenly comes up and they need to be rescued by a fisherman. Realizing that Ito risked his life to protect Clover Blossom, the lord and lady give thanks for their blessings.*

Hako's Sacrifice*: Hunchback Hako is sold into bondage to a cruel fisherman. Feeling sorry for his plight, little Morning Glory gives him a chrysanthemum plant, which he hides from his master and waters at night. Morning Glory's father Oguri is put into debtor's prison by his business rival Keiki, and when a prince of the province offers a prize for the finest chrysanthemum, she pins her hopes on winning the money and freeing her father. Hako also enters the contest, thinking he can win his freedom from his master, but when Keiki maliciously destroys Morning Glory's flower, Hako sacrifices his chances by transplanting his own chrysanthemum to her garden, enabling her to win the prize. – Ben Brewster*

La petite Geisha, 1914. Poster di/*by* Maurice Lalau. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

La Petite geisha, 1913. Hanako. *Frame enlargements from the restored film.* (© 1914 Le Film Russe – Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Pathé Russe: Madame Hanako

LA PETITE GEISHA (Любовь японки/Liubov iaponki) [L'amore di una giapponese/The Love of a Japanese Woman; L'amour d'une japonaise] / **(Больше не надо ни смеха, ни слёз/Bol'she ne nado ni smekha, ni slioz)** [No More Need of Songs or Tears; Il n'en faut plus ni de rire, ni de larmes] (RU 1913)
REGIA/DIR: Kai Hansen. CO-REGIA/CO-DIR: Yakov Protazanov? SCEN: Sergei Garin. PHOTOG: Aleksandr Levitskii, Georges Meyer [Joseph-Louis Mundwiller]. SCG/DES: Cheslav Sabinskii. CAST: Hanako (*Hanako, l'infermiera giapponese/Japanese nurse*), Aleksandr Rudnitskii (*Lt. Orlov, il prigioniero russo/Russian prisoner*), Yelena Smirnova (*Raiskaia, mantenuta/demimondaine*). PROD: Le Film Russe (Pathé). USCITA/REL: 04.06.1913. COPIA/COPY: DCP, 33'28" (da/*from* 35mm neg. orig., 775 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

L'HONNEUR D'UNE JAPONAISE (Лучше смерть, чем бесчестье/Luchshe smert', chem beschestie) [Better Death than Dishonour; Vaut mieux mourir que de perdre l'honneur] (RU 1913)
REGIA/DIR: Yakov Protazanov? SCEN: Sergei Garin, dalla pièce di/*based on the play by* Ikuta Kizan, *Ki-Musume* (The Maiden). PHOTOG: Aleksandr Levitskii. SCG/DES: Cheslav Sabinskii. CAST: Hanako (*Akiki*), membri della compagnia di Hanako/*members of Hanako's troupe*. PROD: Le Film Russe (Pathé). uscita/rel: 07.09.1913. COPIA/COPY: DCP, 18'46" (da/*from* 35mm neg. orig., 375 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Questi due film sono le uniche testimonianze filmate superstiti della danzatrice e attrice Hisa Ōta, nota col nome d'arte Hanako (1868-1945); esiste anche una documentazione fotografica delle sue esibizioni. L'infatuazione del pubblico per questa minuta artista giapponese (secondo alcune fonti era alta meno di un metro e quaranta) era precedente a questi film: "È come un gattino, ogni suo movimento è necessario", scriveva entusiasta il *New York Times* del 27 ottobre 1907. Hanako ("Fiorellino") fu notata inizialmente dalla danzatrice e impresaria Loïe Fuller, che le fornì un repertorio di numeri con "suicidi". I giornali americani ed europei,

These two films are the sole surviving moving pictures of the dancer and actress Hisa Ōta, known as Hanako (1868-1945); a photographic record of her performances also exists. Public infatuation with the diminutive Japanese artist (some reports describe her as 4 ft. 6) predates these films: "She is like a kitten, whose every movement is a success," enthused the New York Times *(27.10.1907). Hanako ("Little Flower") was first spotted by the dancer and entrepreneur Loïe Fuller, who provided her with a repertoire of "suicide" pieces. American and European newspapers, especially the French ones,*

L'Honneur d'une japonaise, 1913. Hanako. *Frame enlargements from the restored film.* (© 1914 Le Film Russe – Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

soprattutto quelli francesi, descrissero le rappresentazioni del hara-kiri in cui ella si esibiva in *La Martyre* al Théâtre Moderne di Parigi, notando altresì l'intensità con cui il suo volto esprimeva amore e gelosia.

Lo stile di Hanako affascinò per la prima volta la Francia nel 1906, all'incirca nell'epoca in cui l'Europa stava scoprendo il teatro kabuki (Rodin, che la incontrò quell'anno a Marsiglia, la accolse tra le sue modelle; ella posò per più di 50 opere dello scultore), poi l'artista tornò in tournée in Francia negli anni Dieci. L'amicizia di Hanako con la moglie di Albert Carré, direttore dell'Opéra-Comique e cugino di Michel Carré, regista della SCAGL, si tradusse in svariate rappresentazioni di *Madame Butterfly*, che avranno forse ispirato l'adattamento cinematografico di *La Petite geisha*. Nel 1912-1913, a Mosca, la sua raffinata recitazione le procurò gli elogi di Nikolai Evreinov e Vsevolod Meyerhold, ed ella si esibì dinanzi agli studenti del Teatro d'arte. "Le Film Russe", così ribattezzato e registrato nel 1910, segnò la trasformazione della filiale moscovita della Pathé in una società di produzione locale, dotata di un proprio studio. Quest'iniziativa contribuì a lanciare la carriera di numerosi giovani registi; Peter Bagrov e Anna Kovalova hanno recentemente ipotizzato che questi due film con Hanako siano stati diretti da Yakov Protazanov anziché da Kai Hansen.

Questi restauri sono stati effettuati nel 2021 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e dalla Cinémathèque française, sulla base dei negativi originali Pathé. Montaggio e didascalie sono stati ricostruiti grazie alle sceneggiature originali e a informazioni ricavate dalle copie. La digitalizzazione in 4K è stata realizzata da L'Immagine Ritrovata, Parigi-Bologna. – Stéphanie Salmon

describe her hara-kiri enactments when she was performing in La Martyre *at the Théâtre Moderne in Paris, also noting her facial expressivity when conveying love and jealousy.*

Hanako's style first fascinated France in 1906, around the time that Europe was discovering kabuki *theatre (Rodin, who met her that year in Marseille, made her one of his models; she posed for over 50 of his works), and she returned to France during a tour in the 1910s. Her friendship with the wife of Albert Carré, director of the Opéra-Comique and cousin of Michel Carré, the film director at SCAGL, led to several performances of* Madame Butterfly*, which may have inspired the screen adaptation of* La Petite geisha*. In Moscow in 1912-1913, her sophisticated acting earned praise from Nikolai Evreinov and Vsevolod Meyerhold, and she performed before the students of the Art Theater. The newly christened "Le Film Russe", registered in 1910, marked the transformation of the Moscow branch of Pathé into a local production company with its own studio. This initiative helped launch the careers of several young directors; Peter Bagrov and Anna Kovalova have recently posited that these two films with Hanako were probably directed by Yakov Protazanov rather than Kai Hansen.*

These restorations were carried out in 2021 by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and the Cinémathèque française, based on the original Pathé negatives. Editing and intertitles were reconstructed from the original scenarios and information on the prints. The 4K digital transfer was done by L'Immagine Ritrovata, Paris-Bologna. – Stéphanie Salmon

BIGORNO FUME L'OPIUM (FR 1914)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. SCEN: Louis Z. Rollini. CAST: René Lantini (*Bigorno*). PROD: Pathé Comica (Pathé cat. no. 6855). USCITA/REL: 10.1914. COPIA/COPY: 35mm, 149 m. (ORIG. L: 165 m.), 8' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Preservazione da un nitrato donato da/*Preservation from a nitrate print donated by the* Bundesarchiv.

"Sono appena arrivato con la nave. Arrivo subito. – Augustin". Così suona il testo della didascalia in tedesco su un telegramma all'inizio di questa breve comica, pervenuta alla Cineteca del Friuli dal Bundesarchiv intorno al 1990. Augustin, un alto e corpulento esploratore, è accolto dai suoi amici all'ingresso di una villa. Deve aver visitato i paesi dell'Oriente, a giudicare dal mantello di seta e dalle scimitarre che estrae con orgoglio dalla sua valigia con grande gioia della famiglia (un'imponente signora con occhiali è delusa e arrabbiata alla vista della scimmietta che le viene regalata).

Nei bagagli c'è anche l'occorrente per il consumo dell'oppio, compresa una buona dose dell'esotico stupefacente, e Bigorno non resiste alla tentazione di provarlo non appena si ritrova da solo in soggiorno. Qualche tirata dalla pipa è più che sufficiente a fargli venire le allucinazioni: il mobilio comincia a turbinargli intorno, poi la stanza diventa un harem, con la moglie e la suocera come odalische danzanti. In preda all'incubo, Bigorno ha sfasciato tutto intorno a sé provocando l'intervento dell'irata matrona che caccia a pedate Augustin. Dopo essersi ripreso dalla sua disavventura, la vittima della propria curiosità giura che non toccherà mai più una pipa per fumare l'oppio.

Alla fine del rullo c'è il logo della società di produzione Itala Film – dev'essere per questo che il Bundesarchiv aveva erroneamente attribuito il film ad André Deed (Cretinetti) – ma la giuntura sul positivo in nitrato sembra essere stata effettuata in fretta, forse in una cabina di proiezione, per utilizzare lo spezzone come "coda" del film. Il film è stato identificato da Giuliana Puppin e Simone Londero grazie alla sequenza di apertura, ambientata a Port Lympia, Nizza. – PAOLO CHERCHI USAI

Bigorno fume l'opium, 1914. René Lantini. (La Cineteca del Friuli)

"I just arrived with the ship. I'll be there right away. – Augustin" Such is the text of a telegram message (in German) shown at the beginning of this split-reel comedy, received by the Cineteca del Friuli in the 1990s from the Bundesarchiv in Germany. Augustin, a tall, heavily built explorer, meets his friends in front of a villa. He has evidently visited faraway countries in the East, as shown by the silk cloak and scimitars he proudly extracts from a trunk as gifts, to the joy of the family (a stately bespectacled lady is disappointed and upset when she receives a monkey as a present).

The luggage also includes a kit for opium smoking, complete with a generous supply of the exotic drug, and Bigorno can't resist the temptation of trying it as soon as he finds himself alone in the living room. A few puffs are enough to give him hallucinations: first, all the furniture is frantically twirling around him; the room then becomes a harem, with Bigorno's wife and mother-in-law turned into dancing odalisques. In the course of his nightmare he has smashed the room to smithereens, prompting the intervention of the angry matron, who kicks the explorer out of the household. After a swift recovery from his misadventure, the victim of his own curiosity swears never to touch the opium pipe ever again.

The reel comes to its end with the logo of the Italian company Itala Film – which is probably why the print was mistakenly catalogued by the Bundesarchiv as a Cretinetti (André Deed) short – but the splice on the nitrate positive appears to have been hastily made, thus suggesting it was added at some point in a projection room, maybe as film leader. The film was identified by two staff members of the Cineteca del Friuli, Giuliana Puppin and Simone Londero, from the opening sequence set in Port Lympia, Nice. – PAOLO CHERCHI USAI

Le bolle di sapone, 1911. Maria Bay. (La Cineteca del Friuli)

LE BOLLE DI SAPONE (GB: **Soap Bubbles**; US: **Air Bubbles)** (IT 1911)
REGIA/DIR: Giovanni Vitrotti. CAST: Ernesto Vaser (*il poliziotto/the policeman*), Maria Bay (*Pierino*). PROD: Ambrosio. V.C./CENSOR DATE: 01.05.1911, *orig. l:* 135 m. COPIA/COPY: 35mm, 133 m., 7' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Preservazione da un nitrato donato da/*Preservation from a nitrate print donated by* Anthony Saffrey.

Un breve *conte moral* che, insieme ai coevi *La madre* e *la morte* (di Arrigo Frusta), *Il piccolo spazzacamino* e altri titoli, va a formare un filone di melodrammi infantili dell'Ambrosio in auge all'inizio del secondo decennio del Novecento. Strettamente legati alla letteratura pedagogica, sono in generale film piuttosto fortunati sia perché si rivolgono all'ampio pubblico di bambini e donne che affollano le sale cinematografiche, sia perché sono facilmente esportabili. L'elemento principale è la presenza di attori-bambini come Maria Bay, la prima e più giovane (nata nel 1905) ad essere impiegata stabilmente dall'Ambrosio, spesso nel ruolo di Firulì, mutuato dal personaggio di Bébé della Gaumont. [Un film con Maria Bay nei panni di Firulì è stato presentato alle Giornate 2014: *Firulì ha vinto alla lotteria* (1911).]
Nel cortometraggio, indossato uno sdrucito abito alla marinara, la bambina recita *en travesti* nel ruolo di un monellaccio intento

This short cautionary tale, together with the contemporaneous La madre e la morte *(by Arrigo Frusta),* Il piccolo spazzacamino*, and other titles, formed a series of children's melodramas produced by Ambrosio that came into vogue in the early 1910s. With their close links to educational literature, they appealed to the substantial numbers of women and children who filled early cinemas, while their success also lay in the ease with which they could be exported. Their key element lay in the performance of child actors such as Maria Bay, the first and youngest (born 1905) to be permanently employed by Ambrosio, often in the role of Firulì, a character borrowed from Gaumont's Bébé. [A Firulì film starring Maria Bay,* Firulì ha vinto alla lotteria *(1911), was shown at the Giornate in 2014.]*
Wearing a shabby sailor suit, the girl in this short film plays the cross-dressing role of a little brat bent on abusing and harassing

a compiere soprusi e angherie nei confronti di tutte le classi e le condizioni sociali (un bambino, un'anziana, il poliziotto, la madre). L'occasione per il pentimento, che condurrà alla soluzione del dramma, avviene – qui, come spesso nei film infantili – mediante un dispositivo che ricorda le attrazioni del primo cinema: guardando attraverso le bolle di sapone, ingrandite, il monello (e con lui lo spettatore) "vede" il dolore della mamma e comprende di dover cambiare vita. La visione è ripetuta tre volte, con il medesimo avvicinamento della macchina alle bolle non solo per confermare l'importanza dell'effetto ottico tramite l'iterazione, ma anche per introdurre un principio di linearizzazione temporale dal presente a un ipotetico, prossimo futuro. Il film si segnala soprattutto per la pregevole interpretazione di Maria Bay, spontanea, realistica e priva di compiacimenti divistici, a suo agio con una macchina da presa insolitamente vicina al suo corpo. Nella microfisica delle azioni infantili di Maria Bay il film svela il suo intento più rivoluzionario e racconta di un'altra, possibile, storia della recitazione nel cinema muto italiano. Una storia destinata però a dissolversi presto, proprio come le bolle di sapone. – Elena Mosconi

all classes and social conditions (a child, an elderly woman, the policeman, the mother). The occasion for repentance, which leads to the resolution of the drama, takes place – as it often does in children's films – through a device recalling the attractions used in early cinema: as the boy looks through enlarged soap bubbles, he (and with him the viewer) "sees" his mother's pain and understands he must change his life. The vision is repeated three times, with the same camera movement closing in on the bubbles, not only to confirm the importance of the optical effect through repetition, but also to introduce a principle of temporal linearity from the present to a hypothetical near future. The film stands out above all for the admirable acting of Maria Bay: spontaneous, natural, without a trace of self-consciousness, and entirely at ease with the camera unusually close to her. The micro-focus on Bay and the realism she brings to her role as a child set the scene for a revolutionary approach to performance in Italian silent film. However, this was soon destined to dissolve, just like a soap bubble. – Elena Mosconi

CENERENTOLA (GB: **A Modern Cinderella)** (IT 1913)

REGIA/DIR: Eleuterio Rodolfi. SOGG/STORY: Arrigo Frusta. CAST: Fernanda Negri-Pouget (*Silvietta*), Mary Cléo Tarlarini (*Jenny Smart*), Ubaldo Stefani (*Conte/Count de Sivry*), Maria Bay (*Jucci*), Luigi Chiesa (*Piccolini*). PROD: Ambrosio. USCITA/REL: 14.11.1913. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913, *orig. l:* 815 m. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 155 m., 8'28" (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

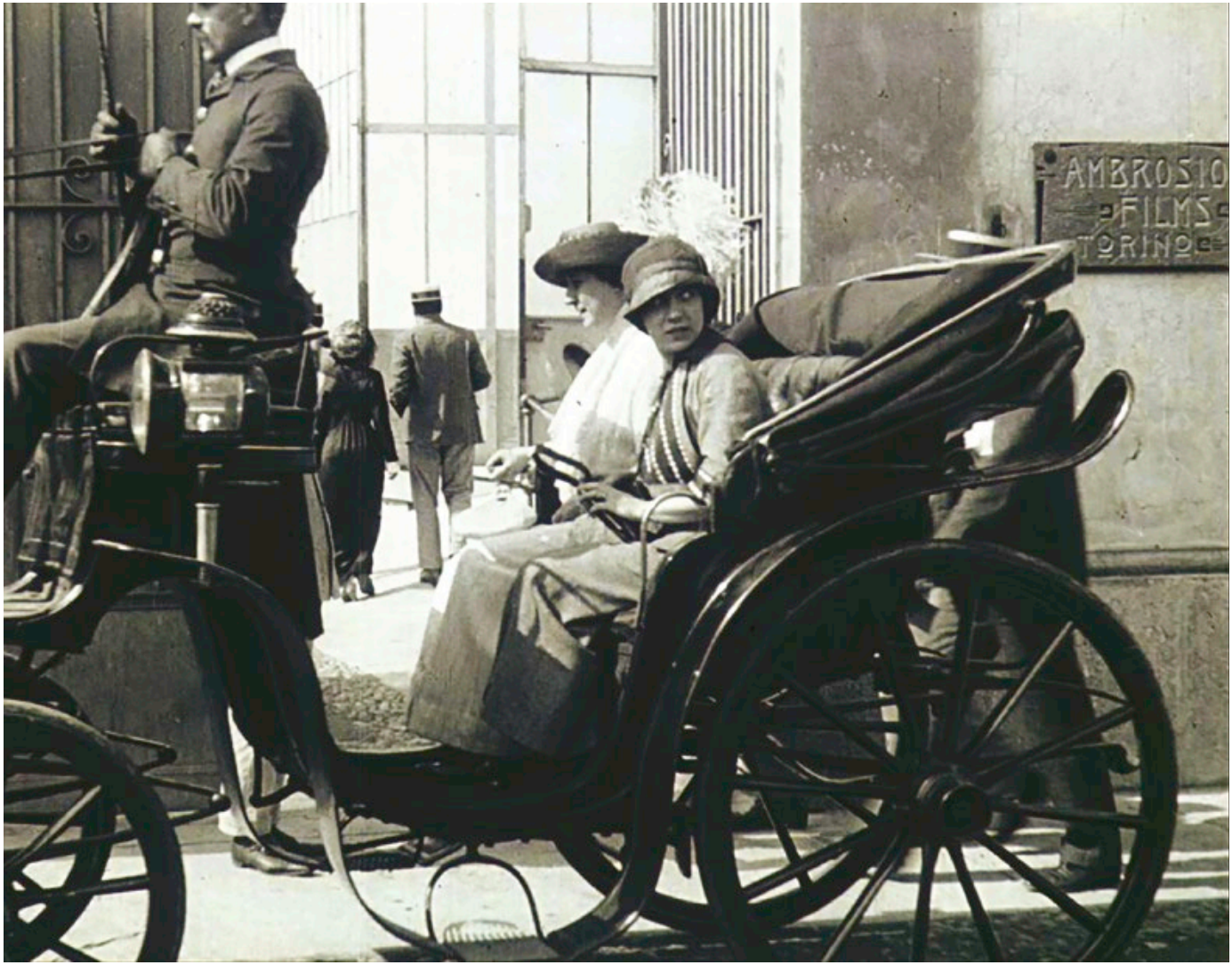
Preservazione effettuata nel 1993 da un nitrato donato da/*Preserved in 1993 from a nitrate print donated by* Attilio Giovannini.

Il primo cinema italiano si è guadagnato una reputazione per la sua riflessività, per i suoi film sul fare e guardare il cinema. Si pensi al film di Pastrone, *Maciste* (1915), in cui vediamo sia inquadrature degli studi cinematografici Itala in azione, sia inquadrature di un pubblico cinematografico che guarda Maciste piegare le sbarre nel kolossal *Cabiria*. Ma già prima della prima guerra mondiale gli studi italiani si promuovevano con brevi commedie che facevano riferimento a loghi e manifesti con l'insegna della società. Oppure abbiamo lo studio come salvatore per i poveri che hanno bisogno di una tregua, come *Per il babbo* (Pasquali, 1913). In quest'ultima categoria troviamo il film *Cenerentola* (1913) di Eleuterio Rodolfi, in effetti una versione moderna della storia di Cenerentola in cui favola e realtà si mescolano. Una povera orfana di nome Silvietta (Fernanda Negri-Pouget), che deve anche prendersi cura della sorellina, viene presentata alla grande star del cinema Ambrosio Jenny Smart (Mary Cléo Tarlarini), che vive per caso nello stesso palazzo. Jenny accetta di portare Silvietta allo studio Ambrosio e la presenta al regista Piccolini (Luigi Chiesa). Lui è così colpito da lei che le lascia recitare una breve scena, dopo la quale le dà immediatamente il ruolo principale nel suo film *Cenerentola* (la "magia del cinema", come si dice).

Questa trama è un alibi per ampie riprese dello studio Ambrosio in via Minerva a Torino, con Silvietta come collegamento. Prima vediamo il personale entrare dall'esterno. Poi vediamo l'interno dello

Early Italian cinema has long had a reputation for its films on filmmaking and cinemagoing. Think of Pastrone's film Maciste *(1915), in which we see shots of the Itala film studios in action, as well as shots of a cinema audience watching Maciste bending bars in the epic* Cabiria. *But before the First World War Italian studios were already promoting themselves in short comedies with references to logos and posters with the company's emblem. Sometimes we see the studio as a saviour for poor people who need a break, such as in* Per il babbo *(Pasquali, 1913). In this last group we find Eleuterio Rodolfi's film* Cenerentola *(1913), a modern version of the Cinderella story mixing fairytale and reality, set in the film world. A poor orphaned young woman named Silvietta (Fernanda Negri-Pouget), who has to care for her young sister, is presented to a big Ambrosio film star, Jenny Smart (Mary Cléo Tarlarini), who happens to live in the same building. Jenny agrees to take Silvietta to the Ambrosio studio, and presents her to director Piccolini (Luigi Chiesa). He is so smitten by her that he lets her act a short dramatic scene, after which he immediately gives her the title role in his costume film* Cenerentola. *(Demonstrating the "magic of film", as they say.)*

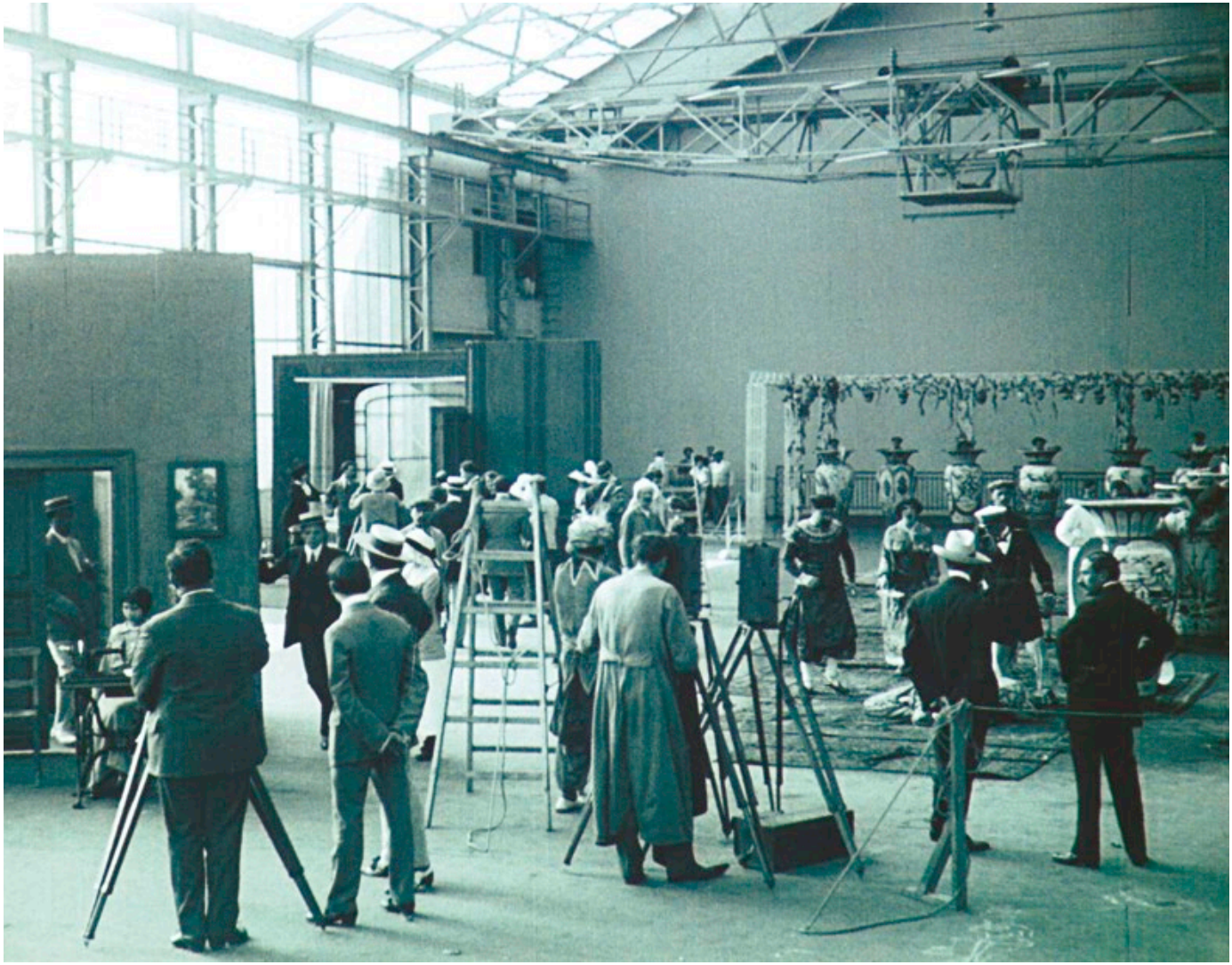
This plot provides an excuse for extensive shots of the Ambrosio studio on the Via Minerva in Turin, with Silvietta as our link. First we watch staff entering from the outside. Then we see the studio interior,



Cenerentola, 1913. Mary Cléo Tarlarini, Fernanda Negri-Pouget. (La Cineteca del Friuli)

studio in cui vengono girati diversi film contemporaneamente (accentuando la vastità e l'alta attività dello studio Ambrosio), dopo di che Silvietta assiste a una sorta di ripresa di un film sulla Rivolta dei Boxer. Possiamo vedere quante persone sono coinvolte nei film, per esempio i cameramen che girano la manovella delle macchine da presa. Quando Silvietta è diventata la protagonista del film, diamo un'occhiata al reparto costumi e vediamo Silvietta che indossa un abito stretto a corsetto. Notiamo anche, durante le riprese interne,

where several films are being shot at the same time (accentuating the studio's vastness and high activity); Silvietta witnesses a Chinese-themed scene being filmed (it could be a subject about the Boxer Rebellion). We can see how many people are involved in making the films, e.g., the cameramen hand-cranking the cameras. After Silvietta has become the lead of the film, we get a look at the wardrobe department, witnessing her getting into a tightly corseted 18th-century gown. We also notice during the interior shots how



Cenerentola, 1913. Studio Ambrosio. (La Cineteca del Friuli)

come vengono rifatte le riprese e come gli attori si comportano diversamente tra una ripresa e l'altra. In seguito, il cast e la troupe si recano in una location all'aperto. Durante il viaggio, il film sottolinea la differenza di classe tra le comparse che viaggiano strette in un minibus mentre i primi attori viaggiano comodamente in una macchina aperta.

Ahimè, il film completo non è sopravvissuto. Ma il frammento della Cineteca del Friuli è notevolmente più lungo di quello finora noto

takes are re-done, and how differently the actors behave between shots. Afterward, the cast and crew set off for an outdoor location. The travel scenes stress the class difference between the extras, who are packed into an omnibus, while the leads travel comfortably in an open touring car.

Alas, the complete film does not survive. However, the fragment from the Cineteca del Friuli is considerably longer than the hitherto-known clip from the Museo Nazionale del Cinema, and moreover it

del Museo Nazionale del Cinema e per di più a colori e con immagini chiarissime.
Per il contenuto completo (Jenny si ingelosirà e diventerà la matrigna cattiva della favola), si veda il sito "Sempre in penombra: archivio del cinema muto". Si veda anche Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano: Nascita della recitazione cinematografica* (2016). – Ivo Blom

is tinted and the images are crystal-clear.
For a full description of the original contents of the film (Jenny will get jealous and become the evil stepmother from the fairytale), see the website "Sempre in penombra: archivio del cinema muto". See also Cristina Jandelli, L'attore in primo piano: Nascita della recitazione cinematografica *(2016). – Ivo Blom*

IL GIGLIO NERO (GB: **The Black Lily Gang**; US: **Sign of the Black Lily)** (IT 1913)
REGIA/DIR: ?. CAST: Augusto Mastripietri (*capobanda/the leader of the gang*), Attilio D'Anversa (*detective Sereni*). PROD: Cines. USCITA/REL: 30.06.1913. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913; *orig. l:* 642 m. COPIA/COPY: 35mm, 600 m., 29' (18 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Preservazione da un nitrato donato da/*Preservation from a nitrate print donated by* Livio Fantina.

Il Giglio Nero è un tipico film poliziesco italiano dei primi anni '10, che riflette bene la voglia di questi film, senza dubbio ispirata dalla popolarità dei film polizieschi francesi (*Fantômas*, *Zigomar*), dai romanzi polizieschi di quegli anni, ma anche dagli annunci della stampa sulle rapine in tempo reale. Ci sono tutti i soliti ingredienti dei

Il Giglio Nero *(literally, "The Black Lily") is a typical Italian crime and detective film from the early 1910s, which well reflects the rage for the genre, no doubt inspired by the popularity of sensational French crime films such as* Fantômas *and* Zigomar *and the detective dime novels of those years, as well as press reports of*

Il giglio nero, 1913. Attilio D'Anversa. (La Cineteca del Friuli)

film polizieschi europei dei primi anni '10: una famiglia aristocratica, un capobanda travestito da ricco e anziano industriale, un covo con un'entrata segreta (che si apre in un modo molto particolare), uomini della banda mascherati, stratagemmi per liberarsi del personale della famiglia, la figlia come damigella in pericolo rinchiusa e svenuta mentre il ladro ruba facilmente la cassaforte, un detective gentiluomo e il suo aiuto che arrivano in soccorso e che usano anch'essi travestimenti per ingannare la banda, inseguimenti in auto, una botola, un salvataggio all'ultimo minuto e una ricompensa. Fin qui tutto bene, ma questo film a volte offre alcuni extra come i mobili liberty negli interni, l'ambientazione esterna, per esempio un acquedotto romano, un'automobile di lusso così lucida che si può persino vedere la troupe riflessa, e sì, tutti quei pulsanti e maniglie segrete che possono aprire l'ingresso del covo della banda, o una fogna che minaccia di affogare il nostro detective.

Il Giglio Nero ebbe un'ampia distribuzione internazionale nel 1913 e fu proiettato in Francia dal 4 luglio 1913 come *Le lys noir*, in Gran Bretagna dal 21 luglio 1913 come *The Black Lily Gang*, e negli USA dal 2 settembre 1913 come *The Sign of the Black Lily*. Mentre la stampa italiana riteneva la trama troppo audace e improbabile, *The Moving Picture World* (30.08.1913) scrisse: "Essenzialmente si tratta di una storia drammatica, in due bobine, che combina un delizioso racconto d'avventura con quelle meravigliose scenografie per cui la Kleine-Cines è famosa." Mentre il regista di questo film è sconosciuto, i due attori principali sono noti: Augusto Mastripietri nel ruolo del capobanda alias il signor Forti, e Attilio D'Anversa nel ruolo del detective Sereni. Mastripietri fu un habitué della Cines dal 1910, recitando in innumerevoli parti secondarie (per esempio Chilon in *Quo vadis*? di Guazzoni), ma ebbe anche ruoli da protagonista in una manciata di film, tra cui due con D'Anversa: *Un segreto di stato* e *Il Giglio Nero*, entrambi del 1913. – Ivo Blom

actual robberies. All the usual ingredients of early 1910s European crime films are here: an aristocratic family; a gang leader disguised as an elderly rich industrialist; a den with a secret entrance (which opens in a most peculiar way); gang members wearing masks; ruses to get rid of the family's staff; the daughter as a damsel in distress, locked up and fainting while the thief easily robs the safe; a gentleman detective and his assistant coming to the rescue, and also using disguises to fool the gang; pursuits by car; a trapdoor; a last-minute rescue; and a reward. So far so good, but at times this film offers some extras, such as interiors with Liberty [Art Nouveau] furniture; an outdoor setting like a Roman aqueduct; a fancy automobile so shiny you can even see the camera crew's reflection; and, yes, all those secret buttons and handles which may open the cave's entrance, or a sewer threatening to drown our detective.

Il Giglio Nero *had a wide international release in 1913. It was shown in France from 4 July 1913 as* Le Lys noir*, in Britain from 21 July 1913 as* The Black Lily Gang*, and in the U.S. from 2 September 1913 as* The Sign of the Black Lily. *While the Italian press thought the plot too audacious and too improbable,* Moving Picture World *(30.08.1913) wrote: "Essentially this is a dramatic story, in two reels, combining a delightful tale of adventure with those wonderful stage settings for which Kleine-Cines are famous." The director of the film remains unidentified, but the two main actors are known: Augusto Mastripietri as the gang leader, alias Mr. Forti, and Attilio D'Anversa as Detective Sereni. Mastripietri was a Cines regular from 1910, acting in countless supporting parts (e.g., Chilon in Guazzoni's* Quo vadis?*), but he also had leads in a handful of films there, including two opposite D'Anversa:* Un segreto di Stato *(*High Treason*) and* Il Giglio Nero*, both from 1913.*

Ivo Blom

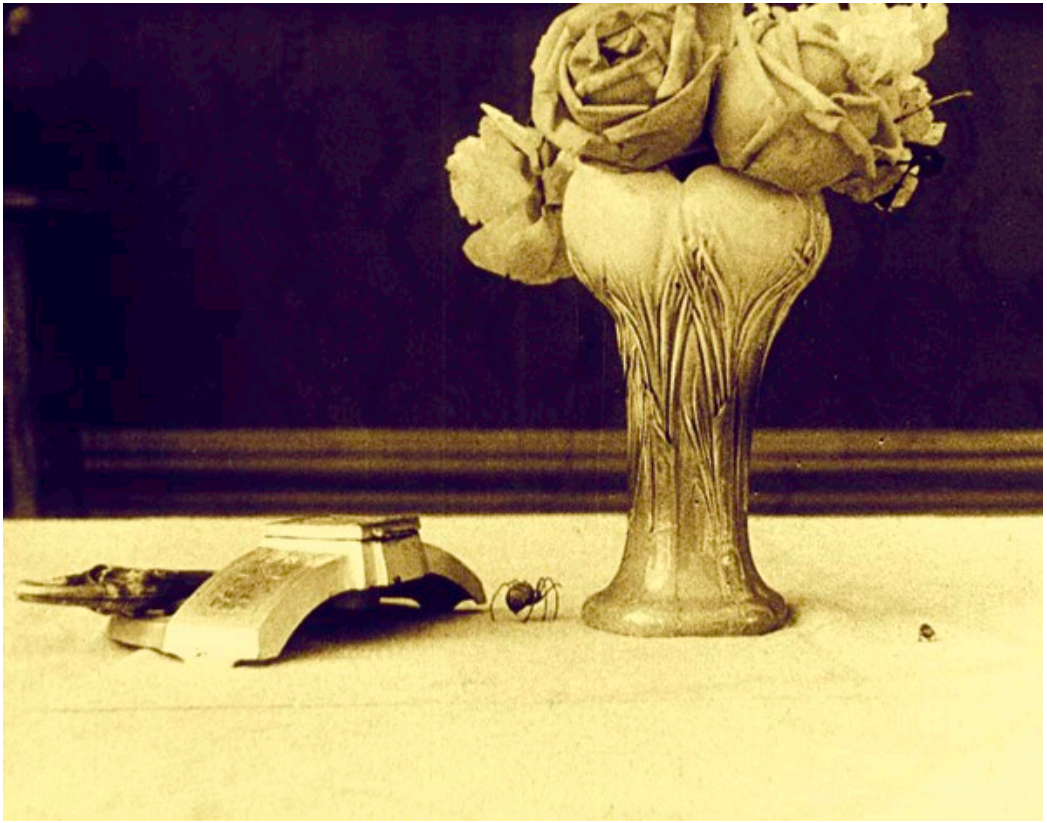
LA MOSCA E IL RAGNO (GB: **The Spider and the Fly)** (IT 1913)

REGIA/DIR: ?. SCEN: Émile Vardannes [Bonifacio]. CAST: ??. PROD: Milano-Films. USCITA/REL: 02.1913. V.C./CENSOR DATE: 22.06.1915, *orig. l:* 76 m. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 68 m., 4' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Preservazione da una copia nitrato proveniente dalla/*Preservation from a nitrate print from the* Library of Congress (American Film Institute Collection).

Un bambino vestito alla marinaretta è intento a fare i suoi compiti per casa. La macchina da presa ce lo presenta di lato, felicemente inserito in un ambiente domestico borghese costituito da pochi oggetti ma elegante. La sua dedizione allo studio però dura poco. Qualche secondo e qualcosa lo distrae. Dal suo sguardo e dai suoi gesti capiamo che è un insetto volante. Basta un attimo e quello che pareva uno studente provetto è già seduto sul tavolo, in un'evidente infrazione alle regole. Ha con sé qualcosa in mano. E l'insetto stesso, che grazie a un piano ravvicinato sul corpo del bambino (la testa del piccolo attore è tagliata: il protagonista non è già quasi più lui) scopriamo essere una grossa mosca. Infantile e perverso, il bambino la

A little boy dressed in a sailor suit is busy with his homework. The camera presents him from the side, happily set in a simple but elegant bourgeois environment. Yet his diligence is short-lived as something distracts him, and his gaze and gestures imply a flying insect. Within seconds the apparently assiduous schoolboy has climbed onto the table. He has something in his hand, and thanks to a close-up of the little actor's body (his head is out of frame, so he is no longer the protagonist), we now see it is a large fly. Puerile and perverse, he tears off its wings; we might echo Guido Gozzano's 1907 poem La via del rifugio*, in which a butterfly is killed: "What*



La mosca e il ragno, 1913. (La Cineteca del Friuli)

maneggia, straziandola. "Oh mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio!" verrebbe da dire con il coevo poeta Guido Gozzano. Ma arriva la bonne e l'inquadratura si riapre sul salotto. La bonne prepara la cartella, lo studio è finito. Ciò porta il bambino ad uscire dalla stanza accompagnato dalla cameriera. Noi non lo seguiamo, ma il film continua. Il piano ravvicinato ci aveva dunque ben avvisato: il protagonista adesso non sarà (più) lui. È invece la mosca che, lasciata come morta lì sul tavolo dal ragazzo diventa ben presto, grazie alla stop-motion, un oggetto entomologico pieno di iniziativa. Ma c'è anche un antagonista! È un ragno che, sempre in stop-motion, insegue ora la mosca senza pietà. Ecco allora che, come in un thriller (ma la stop-motion europea da *Les soldats du petit Bob* [1913] a *La guerra e il sogno di Momi* [1917], conosce bene questa tendenza dell'animazione a dare spazio a fantasie violente), i due passano, talvolta distruggendoli, talvolta solo percorrendoli in modo alternativo, per tutti gli oggetti presenti nella stanza: una tovaglia, una mela, un rocchetto di filo, un pendolo… Come in una comica di André Deed o di Polidor (ma anche il regista/attore Vardannes fa

a vast amount of pain …!" But the maid arrives, and the shot returns to the living room; homework is done and she folds up the boy's exercise book. We do not follow them as they leave the room, but the film continues, and as we were told in the earlier close-up, the protagonist is no longer the boy but the fly, left for dead on the table. Thanks to stop-motion it soon becomes an enterprising entomological specimen. But there's an antagonist! Again in stop-motion, a spider now mercilessly chases after the fly. As in some tense thriller, the pair race across all the objects in the room, sometimes destroying them, or passing round them in various ways: a tablecloth, an apple, a spool of thread, a pendulum. In Europe films like Les soldats du petit Bob *(1913) and* La guerra e il sogno di Momi *(1917) often used stop-motion for scenes of violent fantasy.*

Like the comedies of André Deed or Polidor (the director/actor Vardannes did something similar in Un ragno nel cervello */ US:* A Spider in the Brain*, 1912; did he use the same*

qualcosa del genere nel film *Un ragno nel cervello* del 1912, avrà usato lo stesso insetto animato?) ogni volta la corsa porta con sé insieme alla distruzione di qualcosa anche la salvezza della mosca. Ce la farà il piccolo insetto? E sarà forse il bambino in un liberatorio finale a offrire la salvezza al volatile? Purtroppo non lo sappiamo. Informazioni su questo film, registrato alla censura nel luglio del 1915 ma realizzato molto prima, non si sono trovate e la copia qui presentata il finale non lo mostra proprio. La crudeltà della celluloide a volte è più spietata del più perfido dei ragni! – Luca Mazzei

animated insect?), the chase brings destruction in its wake, but the survival of the fly as well. Will the little bug make it? And will it perhaps be the child, in some final resolution, who offers the winged creature salvation? Sadly we do not know. Information on this film, submitted to the censorship board in June 1915 but made earlier, has not been found, and the print presented here lacks the ending. Celluloid can sometimes be more cruel than the most wicked spider!
Luca Mazzei

POLIDOR CAMBIA SESSO (IT 1918)
REGIA/DIR: Ferdinand Guillaume. CAST: Ferdinand Guillaume (*Polidor*), Matilde Pratolongo, Olga Capri, Alfredo Martinelli (*Martino*).
PROD: Tiber Film. V.C./CENSOR DATE: 01.05.1918, *orig. l:* 436 m. COPIA/COPY: 35mm, 376 m., 20' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ITA.
FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Preservazione da un nitrato donato da/*Preservation from a nitrate print donated by* Aldo Predonzan.

Lo zio Pancrazio, stufo del comportamento dissoluto del nipote Martino, gli promette una ricompensa di 100.000 lire a condizione che si sposi. Per sfuggire al ricatto dello zio, ma intascare comunque i soldi, Martino assume Polidor perché si travesta e finga di essere la sua fidanzata, Titina Sgambetti. Quando va dallo zio per presentargli la futura sposa, ci trova la cugina Jolanda e se ne invaghisce, mentre lo zio si innamora di Titina (cioè Polidor). Pancrazio offre allora 100.000 lire al nipote per lasciare Titina e altrettante ne offre a Titina per sposarsi con lui anziché con Martino. Entrambi accettano di buon grado la generosa offerta e il film si conclude con un fidanzamento ufficiale e un matrimonio.
Ferdinand Guillaume aveva già girato e interpretato una pellicola dallo stesso titolo nel 1912, per la Pasquali e C. (180m). L'attore e regista non era nuovo a questo tipo di operazioni: spesso infatti, nel corso della sua carriera, si era impegnato nel remake dei suoi film di successo, che talvolta avevano in comune con il precedente soltanto il titolo e/o l'idea comica sulla quale erano costruiti. Del resto, la maggior parte dei film di Guillaume erano basati sul suo repertorio circense, frutto di una lunga tradizione familiare.
È quanto accade anche in *Tontolini ballerina* (Cines, 1910), girato nuovamente nel 1913 per la Pasquali e C. col titolo *Polidor ballerina*: segno della fortuna presso il pubblico del suo personaggio in versione *en travesti*.
Dopo la rottura con la Cines infatti (alla fine del 1911), Guillaume non poté mantenere il nome di Tontolini per il suo personaggio comico, ma seppe sfruttare la contingenza a suo favore, girando egli stesso negli anni a venire una nuova versione di alcuni titoli già interpretati per la casa romana (dove la regia era per lo più di Anton Giulio Antamoro) e ribattezzandoli col nome di Polidor.
Guillaume non fu né il primo né l'unico comico del cinema muto a recitare *en travesti* (si pensi anche a Leopoldo Fregoli, a Brunin e a Fatty Arbuckle, per citarne solo alcuni) ed egli stesso si era esibito in abiti femminili anche in *Polidor vedova allegra* (Pasquali

Tired of his nephew Martino's dissolute lifestyle, Pancrazio promises him a reward of 100,000 lire on condition he gets married. To avoid yielding to bribery but still pocket the money, Martino hires Polidor to dress up and pretend to be his fiancée, Titina Sgambetti. When he goes to his uncle's to introduce his future wife, he becomes infatuated with his cousin Jolanda, while Pancrazio falls in love with Titina/Polidor. Pancrazio then offers 100,000 lire to his nephew to leave Titina, and the same amount to Titina to marry him instead of Martino. Both gladly accept the generous offer, and the film ends with an official engagement and a marriage.
Ferdinand Guillaume had already made and acted in a film with the same title in 1912, for Pasquali (180 m.). The actor-director was not new to this kind of process: during his career he often made remakes of his most successful films, the later versions sometimes sharing no more than the title and/or comic concept on which they were built. Moreover, most of Guillaume's output was based on his circus repertoire, which was rooted in a long family tradition. This was what happened with Tontolini ballerina *(Cines, 1910), shot anew in 1913 for Pasquali with the title* Polidor ballerina*, and reflecting the public success of his cross-dressing character.*
After his break with Cines at the end of 1911, Guillaume was unable to keep using Tontolini as the name of his comic persona, but he succeeded in turning the situation to his advantage: in the years that followed he made his own new versions of several of the titles he had already played in for the Roman production company (mostly directed by Anton Giulio Antamoro), rechristening them with the name Polidor.
Guillaume was neither the first nor the only film comic to play en travesti *(suffice it to mention Leopoldo Fregoli, Brunin, or Fatty Arbuckle), and he had also donned women's clothing in* Polidor vedova allegra *(Pasquali, 1914). Yet there's*

Polidor cambia sesso, 1918. ? (zio Pancrazio), Ferdinand Guillaume. (La Cineteca del Friuli)

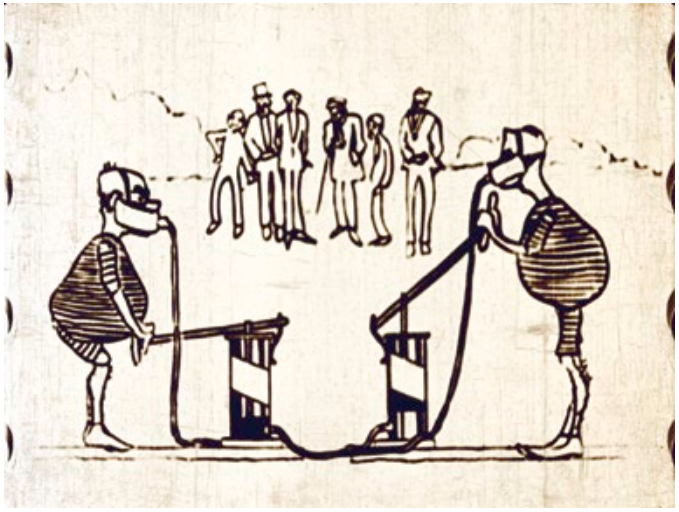
e C., 1914). Tuttavia c'è qualcosa, in questa seconda versione di *Polidor cambia sesso*, che sfugge alla comicità in superficie. Certo, nel contesto dell'Italia degli anni Dieci, non sarebbe realistico parlarne come di un film dalle intenzioni progressiste… o forse sì? In fin dei conti ci propone un matrimonio omosessuale, in tempi non sospetti.

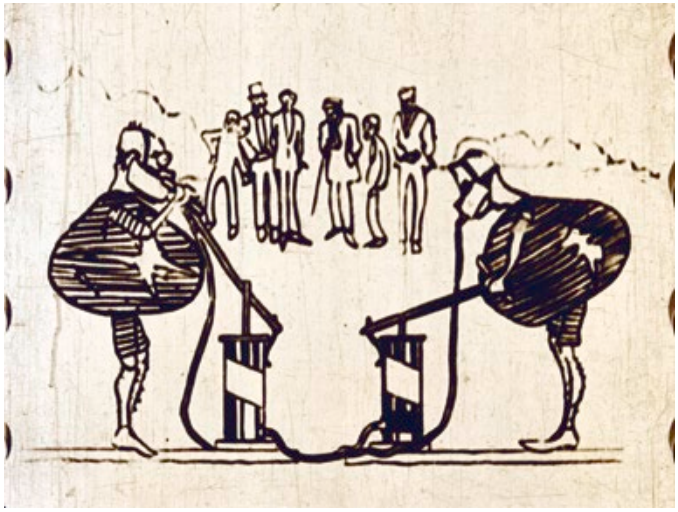
Il montaggio, come nella maggior parte delle comiche italiane del muto, non raggiunge il ritmo delle prove americane di Mack Sennett, ma si evidenzia già una certa varietà di campi (dal campo medio alla figura intera, dalla mezza figura al mezzo primo piano) e Polidor – con la mimica da saltimbanco che gli è propria – dinamizza il singolo quadro, bilanciando così la relativa staticità del montaggio.

In una manciata di minuti Ferdinand Guillaume diverte, e insieme stupisce per la sua modernità. – Elisa Uffreduzzi

something about this second version of Polidor cambia sesso *that exists beyond the surface comedy. Given the Italian context of the 1910s it would certainly be unrealistic to speak about it as a "progressive" film… or maybe not. After all, it foregrounds same-sex marriage in an era when no one could have imagined it.*

As in most Italian silent comedy, the editing doesn't reach the American pace of a Mack Sennett, but the camera angles are varied (mid-length and long shot, half-length and medium close-up), and Polidor – with his individual mimicry and acrobatics – lends a sense of dynamism to the single shot, balancing out the relatively static edits. In just a few short minutes Ferdinand Guillaume succeeds in both amusing us and amazing us with his modernity. – Elisa Uffreduzzi





[Aufblase-Akt mit Luftpumpen]. (Haghefilm / DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

Sconfinamenti: tre cortometraggi tedeschi del DFF / *Border Transgressions: Three German shorts from the DFF*

[AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN] (Luftpumpen-Duell) [Numero di gonfiatura con pompe ad aria (Duello con pompe)/Inflating Act with Air Pumps (Air-Pump Duel)] (DE, 1910s? 1920s?)
REGIA/DIR, ANIM, ARTIST: ?. PROD, DIST: Bing Werke A.G. Nürnberg?. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: DCP, 1'06" (da/*from* 35mm nitr. pos., 5 m., 22", 16 fps; stampato/*printed* 3x); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden.

Questo "film-loop" (pellicola a ciclo continuo) con immagine monocroma, proveniente dalla collezione del DFF, è stato provvisoriamente identificato come una produzione originale della Bing Werke A.G. di Norimberga. Fu realizzato con un procedimento di stampa litografica e veniva venduto per essere utilizzato su proiettori ibridi, cinematografici e per lanterna magica, principalmente nel mercato interno. La copia 35mm nitrato superstite reca titoli d'archivio assegnati dal DFF, che però corrispondono a una voce che figura nelle edizioni 1927 e 1930 del catalogo Bing. Il titolo che si legge nel catalogo sembra rispecchiare il contenuto del film, e anche la lunghezza corrisponde perfettamente; è elencato con il numero di serie 13/50/06, nella categoria "humoristische Trickfilme, endlos gegklebt ca. 5m" (film d'animazione umoristici, montaggio ad anello, di circa 5 m.): *Ein Amerikanisches Duell / Eine Luftpumpengeschichte*. Il catalogo multilingue offre la traduzione in francese, spagnolo e inglese: *Un Duel américain / Histoire d'une pompe de vélo; Un duelo americano / El quento de bicicleta; An American Duel / Airpump Tale*.
La copia ci mostra due uomini che, a turno, si gonfiano l'un l'altro con una pompa di bicicletta, fino a quando quello a sinistra esplode; sullo sfondo si vedono degli astanti. Contesto e significato di questo

This monochrome film loop (a short length of film spliced end-to-end to enable continuous repeated projection) from the collection of the DFF is tentatively identified as an original production by Bing Werke A.G. Nürnberg. It was created by a lithographic printing process, and would have been sold for screening on hybrid magic lantern-kinematograph projectors, mainly serving the home market. The surviving 35mm nitrate print has archival titles assigned by the DFF, yet it matches well with an entry in both the 1927 and 1930 editions of Bing's catalogue. The catalogue title listing seems to fit the film's action, and the length is also a perfect match. It is listed under series number 13/50/06, in the category "humoristische Trickfilme, endlos gegklebt ca. 5m" (humorous animation films, looped ca. 5 m.): Ein Amerikanisches Duell / Eine Luftpumpengeschichte. *French, Spanish, and English translations are provided in the multi-lingual catalogue:* Un Duel américain / Histoire d'une pompe de vélo; Un duelo americano / El quento de bicicleta; An American Duel / Airpump Tale.
The print depicts two men who take turns inflating each other by means of bicycle air pumps, until the man on the left explodes; a

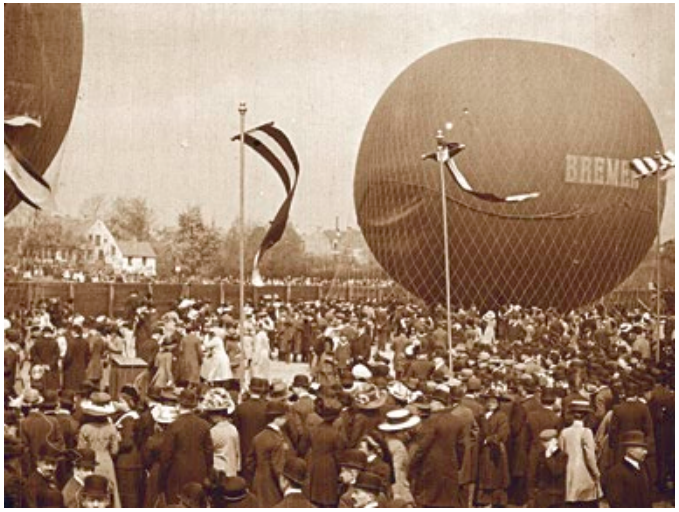
cortometraggio animato rimangono alquanto misteriosi. Da quali motivazioni scaturisce la descrizione litografica di tale gara? Si tratta di una competizione leale, oppure di un numero che si risolve in una distruzione accidentale? Il concorrente sulla destra sta forse barando, giacché imprime alla pompa due colpi consecutivi?
O forse il film è un riferimento umoristico a un reale "duello americano", effettuato mediante gonfiatura del corpo umano? In generale, l'espressione "duello americano" indica un patto suicida tra avversari, un suicidio concordato. L'esito, ossia la morte di uno dei partecipanti, è determinato dal caso, in maniera non diversa da quanto avviene nella roulette russa. Negli anni Dieci del secolo scorso questo tema esercitava evidentemente un certo fascino in Germania, dal momento che almeno tre film a soggetto furono intitolati *Ein (Das) amerikanische Duell*; risalgono rispettivamente al 1911, al 1914 e al 1917/18 (l'ultimo fu diretto da Harry Piel).
La sfida alla morte che rappresenta l'argomento – alquanto raccapricciante – del film sembra in linea con lo Zeitgeist della Germania imperiale e della repubblica di Weimar, ossessionato dal progresso e dall'evoluzione delle tecnologie, soprattutto nel settore dei viaggi aerei. La descrizione del corpo umano trasformato in un enorme dirigibile sembra una calzante allusione al diffusissimo spirito competitivo che non solo alimentava grandi imprese, ma provocava anche frequenti catastrofi aeronautiche che attiravano l'interesse del pubblico. – Anke Mebold

group of onlookers stands by in the background. The context and meaning of this animated short remain somewhat mysterious. What might have triggered the lithographic depiction of such a contest? Is this a fair competition, or a show-act involving accidental destruction? Is the competitor on the right cheating, taking two pump-strokes?
Perhaps the film was humorously referring to an actual event of an "American duel" carried out by means of human inflation? In general, the term "American duel" designates a suicide pact between two adversaries, a practice of suicide by agreement. The outcome – who dies – is to be determined by chance, not unlike "Russian roulette". In the 1910s Germany was clearly intrigued by the concept, for at least three fiction films were titled Ein *(*Das*)* amerikanische Duell*, dating 1911, 1914, and 1917/18 (the last was directed by Harry Piel).*
The film's death-defying, rather horrific topic seems in line with the zeitgeist *of Imperial Germany and the Weimar Republic, with its preoccupation with progress and technological advances, especially in the realm of air travel. The depiction of the human body as an overextended blimp seems an apt allusion to the abundance of competitive spirit fuelling not only great feats, but also to the frequent airship catastrophes which kept the public enthralled. – Anke Mebold*

[BALLONAUFSTIEG] [Ascesa in pallone/Balloon Ascent] (DE, 1911? 1913?)
REGIA/DIR, PHOTOG: ?. PROD: ?. USCITA/REL: 1911? 1913? COPIA/COPY: DCP, 1'26" (da/*from* 35mm nitr. pos., 13 m., 43", 16 fps; *printed* 2x); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden.

Il pubblico tedesco era affascinato dai primi voli. Agli inizi del XX secolo, in un contesto di aspra competizione internazionale esaltata da tendenze patriottiche e nazionalistiche, i rapidi progressi compiuti da palloni aerostatici, Zeppelin e aerei occupavano le prime pagine dei giornali. Mettere alla prova, spingere in avanti e infine oltrepassare le frontiere del possibile; esplorare e raggiungere i limiti estremi: questi problemi venivano fervidamente dibattuti, e i numerosi successi, i drammatici fallimenti e i mortali incidenti connessi a queste imprese suscitavano un vivo interesse.
Quest'eccezionale filmato proviene da una collezione di nitrati giunta all'archivio del Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF) per posta in piccoli rulli legati con un filo, senza indirizzo del mittente. Con ogni probabilità si tratta di una raccolta di "Theater Film Ausschnitte" (estratti di film destinati al circuito commerciale): ritagli di pellicola nitrato da 35mm provenienti da copie eccedenti destinate alla distribuzione nelle sale che, alla fine della loro vita commerciale, si potevano ordinare alla Bing Werke A.G. di Norimberga e ad altri fabbricanti di giocattoli metallici e apparecchiature ottiche per proiezioni domestiche. Venduti per uso casalingo negli anni Dieci e negli anni Venti, questi ritagli si suddividevano di solito in due categorie, con prezzi diversificati: "mit abgeschlossener Handlung" (con

The German public was fascinated by early air travel. In a spirit of intense international competition, underscored by patriotic and nationalist tendencies, the rapid advances made by balloons, zeppelins, and airplanes were front-page news in the early 20th century. Testing, pushing, and crossing the boundaries of the possible, and exploring and reaching the limits, were widely discussed, and the quest's numerous successes, dramatic failures, and fatal accidents aroused keen interest.
This remarkable footage comes from a collection of nitrate films that arrived at the Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF) archive by post in short rolls tied with thread, with no sender's address. Most likely it is a collection of "Theater Film Ausschnitte" (theatrical film excerpts): cuts of 35mm nitrate film taken from surplus theatrical prints at the end of their commercial life, which could be ordered from Bing Werke A.G. Nürnberg and other manufacturers of metal toys and optical equipment for home exhibition. Sold for home use in the 1910s or 1920s, such cuts usually came in two categories, with staggered pricing: "mit abgeschlossener Handlung" (with complete



[Ballonaufstieg]. (Haghefilm / DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

narrazione completa) e "ohne abgeschlossene Handlung" (senza narrazione completa).
Il nostro film inizia e si conclude con un fotogramma strappato, e ci è pervenuto senza didascalie. L'autore originario e il contesto rimangono sconosciuti, ma probabilmente è tratto da un cinegiornale. Qualche indizio ci è fornito dalle immagini stesse, in cui appaiono i palloni aerostatici *Münster* e *Bremen*. Nella Germania imperiale l'attività dei palloni aerostatici era organizzata da club che si affrontavano in competizioni periodiche. Il volo, in tutte le sue manifestazioni, era considerato un simbolo di progresso, e assunse un aspetto particolarmente marziale negli anni precedenti alla prima guerra mondiale: questo può forse spiegare perché negli annuari dei club e nei filmati superstiti compaia un così gran numero di ufficiali delle forze armate.
La storia del club di palloni aerostatici a gas Freiballonsport-Verein Münster und Münsterland e.V., fondato nel 1909, ci narra che il primo pallone del club, il *Münster*, fu battezzato il 1° maggio 1910. In Germania, agli albori dell'attività sportiva dei palloni aerostatici i palloni a gas superavano in numero quelli ad aria calda: per far levare in volo i palloni si usavano soprattutto l'idrogeno, l'elio e il *Leuchtgas* (gas di carbone); procurarsi quest'ultimo era particolarmente agevole, poiché all'epoca le officine del gas cittadine lo impiegavano per alimentare gli impianti di illuminazione nelle strade e in alcune abitazioni selezionate.
Dalle ricerche compiute sulle riviste che si occupavano di palloni aerostatici emerge che il *Münster* e il *Bremen* si trovarono insieme in due occasioni documentate. La prima fu l'inaugurazione del *Bremen*, il 30 aprile 1911, quando il club cui il pallone apparteneva, il Bremer Verein für Luftschiffahrt e.V., organizzò una cosiddetta "caccia alla volpe" in cui il *Bremen* era la "volpe", mentre i palloni *Münster*, *Osnabrück*,

narrative) and "ohne abgeschlossene Handlung" (without complete narrative).
Our film begins and ends on a torn frame, and has survived without titles. While its original maker and context remain unknown, it was probably derived from a newsreel. Clues are provided by the images themselves, showing the gas balloons Münster *and* Bremen. *Ballooning in Imperial Germany was organized by clubs which met regularly in competitions. Flight of all kinds was seen as emblematic of progress, taking on a particularly martial aspect in the years before World War I, which may explain the predominance of military officials in club directories and in the surviving footage.*
We know from the history of the gas-balloon club Freiballonsport-Verein Münster und Münsterland e.V., founded in 1909, that their first balloon, the Münster*, was christened on 1 May 1910. In the early days of sport ballooning in Germany, gas balloons outnumbered hot-air balloons, and hydrogen, helium, and* leuchtgas *(coal gas) were the main lifting agents, with* leuchtgas *especially easy to come by, since city gasworks at the time used it to fuel lighting fixtures on streets and in selected households.*
Research in ballooning journals reveals that the Münster *and* Bremen *were brought together on two documented occasions. The first was for the* Bremen*'s launch on 30 April 1911, when its club, Bremer Verein für Luftschiffahrt e.V., organized a so-called "fox hunt", with the* Bremen *as the "fox" and the balloons* Münster*,* Osnabrück*,* Nordsee*, and* Pelikan *as its pursuers. The fir-tree branches decorating the* Bremen*'s basket indicate this festive occasion. The second*

Nordsee e *Pelikan* fungevano da inseguitori. I rami d'abete che decorano la navicella del *Bremen* indicano la festosa occasione. La seconda fu una *kriegsmäßige Verfolgung* (inseguimento in stile bellico) che ebbe luogo il 18 maggio 1913: in questo caso alcune automobili davano la caccia ai sei palloni partecipanti nel tentativo di prenderli prigionieri. I palloni erano riempiti con una quantità di gas sufficiente per rimanere in aria almeno tre ore coprendo una distanza massima di cento chilometri, a condizione di rimanere al di sotto dello strato di nubi.
L'attento restauro digitale che abbiamo effettuato alla Haghefilm Digitaal ha lasciato visibili i difetti connessi allo sviluppo e altre proprietà fisiche. Si è deciso di mostrare questo cortometraggio denso d'azione per due volte in modo da consentire agli spettatori di oggi di apprezzare meglio non solo la preparazione e il decollo vero e proprio, ma anche alcuni dettagli visivi: il paesaggio e i suoi punti salienti, l'abbigliamento e il comportamento degli spettatori che attorniano le navicelle dei palloni e i membri degli equipaggi al lavoro.

Anke Mebold, Tobias Schoenrock

event was a kriegsmäßige Verfolgung *(warlike pursuit) that took place on 18 May 1913, with automobiles "hunting" the six participating balloons in an attempt to take them captive. The balloons were filled with enough gas to allow at least three hours of air travel, with the ability to stay airborne for a maximum of 100 km, provided they remained below the cloud cover.*
In our cautious digital restoration at Haghefilm Digitaal, developing defects and other physical properties have been left visible. The decision was made to show this short action-packed film twice, in order to allow today's audiences a better look not only at the preparation and actual take-off, but also at some of the image details: the countryside and its landmarks, the apparel and demeanor of the spectators surrounding the balloon baskets, and crew members carrying out their tasks.

Anke Mebold, Tobias Schoenrock

IN DEN DSCHUNGELN AFRIKAS [Nelle giungle dell'Africa/In the Jungles of Africa] (DE, c.1921-1924)
REGIA/DIR: Ilka Schütze. PROD: ?. DIST: Deutsche Film-Industrie R. Glombeck, Berlin S.W. 68. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: DCP, 9'34" (da/*from* 35mm nitr. pos., 174 m., 16 fps; cartello finale stretched/*end-title stretched*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Wiesbaden.

Avvertenza: questo cortometraggio d'animazione riproduce con sgradevole insistenza pregiudizi etnici e disuguaglianze di genere predominanti un secolo fa. Nel caso di questa *Puppenkomödie* (commedia di bambole) dell'altrimenti ignota regista Ilka Schütze, gli stereotipi etnici e di genere tipici della Germania weimariana abbondano e sono anzi l'elemento che mette in moto la trama. La creatrice di questo travelogue di avventure africane utilizza abilmente la tecnica a passo uno per animare bambole e animali di peluche, collocati in una scenografia naturalistica. Le didascalie tedesche del film, imbibite in verde, sono composte in rima, mentre le sequenze delle immagini sono imbibite in rosa.
Due bambole – Mary, "coraggiosa condottiera dell'escursione in pallone", e Paul, "il nostro eroe del giorno" – partono nottetempo, con l'aiuto del fido orsacchiotto, dalla propria stanza da letto elegantemente ammobiliata per intraprendere un avventuroso viaggio in pallone con destinazione Africa. Arrivati nella giungla, i due fratellini si imbattono in animali selvaggi (di peluche) – un leone, due scimmie, un coccodrillo – e incontrano la popolazione indigena di bambole dalla pelle scura. Le due bambole autoctone ci vengono presentate come "Jaka Hoola di Holalulu" e "Hicki Doola di Samoa"; i nomi sono ovviamente ispirati a "Yaaka Hula Hickey Dula", canzone in stile hawaiano di grande successo, lanciata nel 1916 da Al Jolson nello spettacolo di Broadway *Robinson Crusoe, Jr.*, e resa popolare in Germania da vari artisti nei primi anni Venti. Impegnati naturalmente in musiche e danze tribali, i nativi – una volta esaurito il repertorio di ballo – dimostrano inclinazioni cannibalistiche. Messo alle strette da quest'inquietante

Advisory warning: This animated short disturbingly reproduces the ethnic prejudices and gender inequalities prevalent a century ago. In the case of this Puppenkomödie *(doll comedy) by the unknown woman director Ilka Schütze, ethnic and gender stereotypes typical of Weimar-era Germany abound and drive the narrative forward. The maker of this African adventure travelogue artfully employed stop-motion technique to animate dolls and stuffed animals, which are placed in naturalistic settings. The film's green-tinted German intertitles are composed in rhyme, while the image sequences are tinted in rosé.*
Girl-doll Mary, "courageous leader of the balloon excursion", and boy-doll Paul, "our hero of the day", set out at night, aided by their teddy bear, from their finely furnished bedroom on an adventurous air-balloon trip to Africa. Upon arrival in the jungle, the siblings encounter (stuffed) wild animals – a lion, a pair of monkeys, and a crocodile – and the indigenous dark-skinned doll population. The two native dolls are introduced as "Jaka Hoola, from Holalulu" and "Hicki Doola, from Samoa" – names obviously inspired by the hit song "Yaaka Hula Hickey Dula", a Hawaiian number introduced by Al Jolson in the 1916 Broadway show Robinson Crusoe, Jr., *and popularized in Germany by various artists in the early 1920s. They are, of course, engaged in music-making and tribal dancing, and presently both become cannibalistically minded after their dance routine. Put in a tight spot by this uncomfortable development and rather unhappy*

In den Dschungeln Afrikas. (Haghefilm / DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

prospettiva e niente affatto desideroso di servire da arrosto agli indigeni, Paul salva la situazione con l'astuzia: la sua calma placa le ansie della sorella ed egli riesce a organizzare la fuga. Se è difficile misurare la portata dell'umorismo di Ilka Schütze, possiamo dire con certezza che questa altrimenti sconosciuta pioniera dell'animazione ha costruito il suo *Traumreise* o "viaggio da sogno" come un travelogue comico ambientato in Africa con una variazione esteticamente ingegnosa, benché semplicistica, sugli stereotipi dell'avventura africana intrisi di cliché razzisti.

Il cartello iniziale della copia nitrato 35mm conservata presso il DFF contiene scarse informazioni. Indica Ilka Schütze, residente a Berlino-Tegel, come "Bearbeiter" (autrice), e la Deutsche Film-Industrie Robert Glombeck di Berlino come "Vertrieb" (distributore). Sono in corso ricerche per individuare i fabbricanti delle bambole, degli animali di peluche e del trenino giocattolo. Si esclude che le bambole e l'orsacchiotto siano creazioni delle rinomate ditte Steiff o Schildkröt; si ritiene più probabile che queste bambole in porcellana snodate siano state fabbricate in Turingia alla fine degli anni Venti del secolo scorso. Non si sa ancora se il film sia stato sponsorizzato da un fabbricante di giocattoli. In tal caso *In den Dschungeln Afrikas* sarebbe stato assai probabilmente sfruttato secondo due strategie diverse: un'edizione destinata all'intrattenimento – quella conservata al DFF – e una versione perduta concepita a fini pubblicitari, provvista forse di didascalie diverse o aggiuntive che illustravano chiaramente il messaggio promozionale citando il fabbricante dei giocattoli. – Anke Mebold

with the outlook of becoming the natives' roast, Paul's cunning saves the day: his calmness assuages his sister's fears, and he successfully negotiates their escape. While it's hard to fathom the extent of Ilka Schütze's sense of humor, we can say for certain that this otherwise unknown animation pioneer fashioned this Traumreise *or "dream-trip" as a comic travelogue with nightmarish undertones, an aesthetically artful if simplistic riff on African adventure stereotypes steeped in racist clichés.*

The main title of the 35mm nitrate print surviving at the DFF provides limited credit information. It declares Ilka Schütze as "Bearbeiter" (originator), based in Berlin-Tegel, and Deutsche Film-Industrie Robert Glombeck of Berlin as "Vertrieb" (distributor). Research is ongoing regarding the make of the dolls, stuffed animals, and the model train. It has been ruled out that the dolls and Teddy Bear are creations by the famous firms of Steiff or Schildkröt. Instead, the articulated porcelain dolls have been identified as probably having been made in Thuringia in the 1920s. It is still not known whether the production may actually have been sponsored by a toy manufacturer. If it were a sponsored film, In den Dschungeln Afrikas *would most likely have been subject to a twofold exploitation strategy: an entertainment release – surviving at the DFF – and a lost version designed as an advertisement, perhaps framed by more or other titles, clearly displaying or spelling out the advertising message by identifying the toy manufacturer. – Anke Mebold*

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, advisor; *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; *ep:* episodio/episode; *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); AU (Australia); 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); KOR (Coreano/Korean); 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

I nomi degli interpreti sono indicati così come appaiono nei cartelli dei credits, quando disponibili, o in altre fonti scritte; le eventuali varianti, correzioni, delucidazioni sono riportate tra parentesi quadre. Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono anch'esse segnalate tra parentesi quadre. */ Names of cast members are styled as they are billed onscreen, when known, or in written sources, followed in square brackets by any variants, corrections, or additional identification clarification. 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 principale, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione nonché l'eventuale data della presentazione in streaming. *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation, plus, when applicable, the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*
Legenda / *Key to abbreviations:* V = Teatro Verdi, Pordenone; Z = Teatro Zancanaro, Sacile; ds = digital streaming (Festival Online).

ABERGLAUBE, 62; *3V*

AIR BUBBLES = BOLLE DI SAPONE, LE

AIR-PUMP DUEL = AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN

ALL'OMBRA DI UN TRONO = OMBRA DI UN TRONO, L'

AMERICAN ARISTOCRACY, 129; *3V*

AMOUR D'UNE JAPONAISE, L' = PETITE GEISHA, LA

ASCESA IN PALLONE = BALLONAUFSTIEG

AT THE MASQUERADE BALL, 119; *4V*

AU PAYS DU MATIN CALME: LA CORÉE, 170; *2V*

AUF DEM KOREANISCHEN MISSIONSFELDE, 171; *2V*

AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN, 241; *5V*

BAD (K)NIGHT, A, 144; *3V*

BALLONAUFSTIEG, 242; *2V*

BALLOON ASCENT = BALLONAUFSTIEG

BARONE IMMAGINARIO, IL = JUXBARON, DER

BATTAGLIA DALL'ASTICO AL PIAVE, LA, 179; *6V*

BETTER DEATH THAN DISHONOUR = HONNEUR D'UNE JAPONAISE, L'

BETTER MAN, THE = MAN FROM KANGAROO, THE

BIGORNO FUME L'OPIUM, 231; *3V, 3ds*

BIJGELOOF = ABERGLAUBE

BITS AND PIECES NR. 378, 66; *3V*

BLACK LILY GANG, THE = GIGLIO NERO, IL

BOL'SHE NE NADO NI SMEKHA, NI SLIOZ = PETITE GEISHA, LA

BOLLE DI SAPONE, LE, 232; *3V, 3ds*

BURTON HOLMES TRAVELOGUES: KOREA, 169; *2V*

CASANOVA, 46; *9V, 10V*

CENERENTOLA, 233; *3V, 3ds*

CHEONGCHUN-EUI SIPJARO, 174; *4V*

CIRCUSMANIA = MAX, DER ZIRKUSKÖNIG

CROCEVIA DELLA GIOVINEZZA = CHEONGCHUN-EUI SIPJARO

CROSSROADS OF YOUTH = CHEONGCHUN-EUI SIPJARO

CUNÉGONDE AIME SON MAÎTRE, 144; *3V*

DAIRY MAID'S REVENGE, THE, 144; *3V*

DOMATORE DELL'AMORE, IL = MAX, DER ZIRKUSKÖNIG

DON QUICKSHOT OF THE RIO GRANDE, 183; *9V*

DUE NEGRI AL FRONTE = HAM AND EGGS AT THE FRONT

DUELLO CON POMPE = AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN

EMPIRE BUILDERS, THE, 160; *5V*

EROTIKON, 41; *6V*

ESEQUIE FUNEBRI NAZIONALI PER L'IMPERATORE SUNJONG = SUNJONGHWANGJAE INSANSEUPUI

FASCHINGSKÖNIG, DER = JOKEREN

FATTY AND MINNIE-HE-HAW, 144; *3V*

FEMMES COCHERS, LES, 144; *3V*

FINISH OF MR. FRESH, THE, 144; *3V*

FLEUR D'OMBRE = OMBRA DI UN TRONO, L'

FLIGHT AROUND THE WORLD, THE = FLUG UM DEN ERDBALL, DER

FLUG UM DEN ERDBALL, DER, 77; *8V*

FOOL'S PARADISE, 110; *5V, 5ds*

FRAU MIT DEN MILLIONEN, DIE, 72; *5V*

GALOPPO DI GLORIA = KENTUCKY PRIDE

GEHEIM DER ZEE, HET = SEA MYSTERY, A

GEOMSA-WA YEOSEONSAENG, 177; *6ds, 7V*

GEULLOUI KKEUTENEUN GANANI EOPDA, 173; *4V*

GIGLIO NERO, IL, 236; *3ds, 7V*

GISÈLE A MANQUÉ LE TRAIN, 144; *3V*

GOOD IN THE WORST OF US, THE, 104; *5V*

GRÈVE DES NOURRICES, LA, 144; *3V*

HAAR VERLEDEN VERGETEN = GOOD IN THE WORST OF US, THE

HAKO'S SACRIFICE, 224; *8V, 9ds*

HAM AND EGGS AT THE FRONT, 190; *6V*

HAN SEONGSIMUI HIM, 176; 7V

HIS MUSICAL CAREER, 38; *3V*

HOKUSEN NO HITSUJI WA KATARU, 172; *2V*

HONNEUR D'UNE JAPONAISE, L', 229; *8V*

IF YOU WORK HARD, THERE WILL BE NO POVERTY = GEULLOUI KKEUTENEUN GANANI EOPDA

IL N'EN FAUT PLUS NI DE RIRE, NI DE LARMES = PETITE GEISHA, LA

IMAGINARY BARON, THE = JUXBARON, DER

IMPORTANT TOWNS IN KOREA, 170; *2V*

IN DEN DSCHUNGELN AFRIKAS, 244; *4V*

IN THE FIELD WITH MISSIONARIES IN KOREA = AUF DEM KOREANISCHEN MISSIONSFELDE

IN THE JUNGLES OF AFRICA = IN DEN DSCHUNGELN AFRIKAS

IN THE LAND OF THE MORNING CALM: KOREA = AU PAYS DU MATIN CALME: LA CORÉE

INFLATING ACT WITH AIR PUMPS = AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN

ITO, THE BEGGAR BOY, 224; *8V, 9ds*

JOKER, THE = JOKEREN

JOKEREN, 199; *2ds, 4V*

JOLLY, IL = JOKEREN

JUXBARON, DER, 81; *9V*

KENTUCKY PRIDE, 138; *8V*

KING OF THE CIRCUS = MAX, DER ZIRKUSKÖNIG

KOREAN WEDDING, A = KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER, EINE

KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER, EINE, 172; 2V

KTO VINOVAT? – RAZBITYYE MECHTY = WHO'S GUILTY? NO. 5. SOLD OUT

LADY WINDERMERE'S FAN, 31; *2V*

LAUGHING GAS (US 1907), 144; *3V*

LAUGHING GAS (US 1914), 37; *3V*

LEBEN UM LEBEN, 60; *3V*

LIFE UPON LIFE = LEBEN UM LEBEN

LITTLE MORITZ ENLÈVE ROSALIE, 144; *3V*

LIUBOV IAPONKI = PETITE GEISHA, LA

LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS, 67; *4V*

LOLA MONTEZ, LA DANZATRICE DEL RE = LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS

LOLA MONTEZ, THE KING'S DANCER = LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS

LOVE OF A JAPANESE WOMAN, THE = PETITE GEISHA, LA

LOVE OF CHRYSANTHEMUM, THE, 224; *8V, 9ds*

LOVES OF CASANOVA, THE = CASANOVA

LUCHSHE SMERT', CHEM BESCHESTIE = HONNEUR D'UNE JAPONAISE, L'

LUFTPUMPEN-DUELL = AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN

MACISTE ALL'INFERNO, 25; *1Z, 9ds*

MACISTE IN HELL = MACISTE ALL'INFERNO

MAN FROM KANGAROO, THE, 157; *3ds, 4V*

MATRIMONIO COREANO, UN = KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER, EINE

MAX, DER ZIRKUSKÖNIG, 209; *8V*

MÉNAGE DRANEM, LE, 147; *7V, 7ds*

MISS LULU BETT, 99; *6V*

MODERN CINDERELLA, A = CENERENTOLA

MORAL, 6; *7V, 8ds*

MORALITÀ = MORAL

MORALITY = MORAL

MOSCA E IL RAGNO, LA, 237; *3V, 3ds*

NATIONAL FUNERAL OF EMPEROR SUNJONG = SUNJONGHWANGJAE INSANSEUPUI

NEL CAMPO DI MISSIONE COREANO = AUF DEM KOREANISCHEN MISSIONSFELDE

NEL MONDO DEI MILIARDI = AMERICAN ARISTOCRACY

NEL PAESE DELLA QUIETE MATTUTINA: LA COREA = AU PAYS DU MATIN CALME: LA CORÉE

NELLE GIUNGLE DELL'AFRICA = IN DEN DSCHUNGELN AFRIKAS

NO MORE NEED OF SONGS OR TEARS = PETITE GEISHA, LA

NUMERO DI GONFIATURA CON POMPE AD ARIA = AUFBLASE-AKT MIT LUFTPUMPEN

OLD FASHIONED BOY, AN, 122; *2V, 4ds*

OMBRA DI UN TRONO, L', 218; *7V*

OP HET GEMASKERD BAL = AT THE MASQUERADE BALL

PARADISO FOLLE = FOOL'S PARADISE

PARLANO LE GREGGI DELLA COREA SETTENTRIONALE = HOKUSEN NO HITSUJI WA KATARU

PER CHI LAVORA DURAMENTE NON VI SARÀ POVERTÀ = GEULLOUI KKEUTENEUN GANANI EOPDA

PETITE GEISHA, LA, 229; *8V*

PHIL-FOR-SHORT, 147; *7V, 7ds*

PIÙ BELLE GAMBE DI BERLINO, LE = SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN, DIE

POLIDOR CAMBIA SESSO, 239; *3V*

POTERE DELLA SINCERITÀ, IL = HAN SEONGSIMUI HIM

POWER OF SINCERITY, THE = HAN SEONGSIMUI HIM

PRINCE OF ADVENTURERS = CASANOVA

PUBBLICO MINISTERO E L'INSEGNANTE, IL = GEOMSA-WA YEOSEONSAENG

PUBLIC PROSECUTOR AND A TEACHER, A = GEOMSA-WA YEOSEONSAENG

PURPLE MASK, THE, 107; *2V* [3 eps.]

RAID EN AVION AUTOUR DU MONDE, LE = FLUG UM DEN ERDBALL, DER

REMBRANDT DE LA RUE LEPIC, LE, 144; *3V*

ROI DU CIRQUE, LE = MAX, DER ZIRKUSKÖNIG

SAUCY SUZANNE = SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN, DIE

SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN, DIE, 85; *7V*

SEA MYSTERY, A, 120; *6V*

SHADOW OF A THRONE, THE = OMBRA DI UN TRONO, L'

SHEEP OF NORTH KOREA SPEAK, THE = HOKUSEN NO HITSUJI WA KATARU

SIGN OF THE BLACK LILY = GIGLIO NERO, IL

SIGNORA DEI MILIONI, LA = FRAU MIT DEN MILLIONEN, DIE

SMARAGDA NABURÈN = FRAU MIT DEN MILLIONEN, DIE

SOAP BUBBLES = BOLLE DI SAPONE, LE

SPIDER AND THE FLY, THE = MOSCA E IL RAGNO, LA

SUNJONGHWANGJAE INSANSEUPUI, 170; *2V*

SUPERSTITION = ABERGLAUBE

SUPERSTIZIONE = ABERGLAUBE

SWORD OF VALOR, THE, 163; *5V*

TEMPERAMENTAL WIFE, A, 134; *3V*

UP IN THE AIR AFTER ALLIGATORS, 121; *8V*

VAUT MIEUX MOURIR QUE DE PERDRE L'HONNEUR = HONNEUR D'UNE JAPONAISE, L'

VE STÍNU TRŮNU = OMBRA DI UN TRONO, L'

VITA PER UNA VITA, UNA = LEBEN UM LEBEN

VOLO INTORNO AL MONDO, UN = FLUG UM DEN ERDBALL, DER

WHO'S GUILTY? NO. 5. SOLD OUT, 222; *6V*

WOMAN WORTH MILLIONS, THE = FRAU MIT DEN MILLIONEN, DIE

Fool's Paradise, 1921. Cecil B. DeMille (sdraiato/*reclining*). Prima fila/*First row:* Alvin Wyckoff, Florence Burgess Meehan, ?, Anne Bauchens, Clare West, Julia Faye, John Davidson. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

fonti delle copie/*print sources*

Der Flug um den Erdball, 1925. Ellen Richter. (Deutsche Kinemathek)

2|9 ottobre 2021
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL
40
www.giornatedelcinemamuto.it

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

Comune di Pordenone

FONDAZIONE FRIULI

CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE-UDINE

FRIULI VENEZIA GIULIA www.turismofvg.it

con la partecipazione di

GTV teatroverdi pordenone

Città di Sacile

Rotary Club Sacile Centenario

Società Musicale Orchestra e Coro San Marco

ZeROrchestra

sponsor tecnici

Christie

l'image

Digitronic Service

SIM2 Multimedia

Idea Prototipi

Pixel Image Technology

JL

e con

MYmovies.it

Quinlan

AFIC

Pordenone Turismo

Mundo Escondido

explore

movie travel

Claimax

La Cineteca del Friuli

www.giornatedelcinemamuto.it

cinemazero