



EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura / Pre-Opening

POKER FACES (La moglie di mio marito) (US 1926)

REGIA/DIR, ADAPT: Harry A. Pollard. CONT: Melville W. Brown. SOGG/STORY: Edgar Fanklin. DID/TITLES: Walter Anthony. PHOTOG: Charles Stumar. MONT/ED: Daniel Mandell. MONT/ED SUPV: Maurice Pivar. SCG/DES: Charles D. Hall, Edgar Ulmer. CAST: Edward Everett Horton (*Jimmy Whitmore*, "Poker Face"), Laura La Plante (*Betty Whitmore*), George Siegmann (*George Dixon*), Tom Ricketts (*Henry Curlew*), Tom O'Brien (*Packey O'Neill*, boxer), Dorothy Revier (*Mrs. O'Neill*), Leon Holmes (*fattorino/office boy*), Merta Sterling. PROD: Carl Laemmle ("presented by"), Universal Pictures (Universal-Jewel). USCITA/REL: 05.09.1926. COPIA/COPY: DCP (4K), 83'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Partitura composta e diretta da/Score composed and conducted by: Juri Dal Dan; esecuzione dal vivo/performed live by: Zerorchestra.

Edward Everett Horton è stato un maestro nell'esprimere attonimento e nella reazione a scoppio ritardato e lo si ricorda ancora per le sue apparizioni, all'epoca del sonoro, nei musical di Fred Astaire e Ginger Rogers, oltre che in commedie come *Trouble in Paradise* (1932), *Holiday* (1938) e *Arsenic and Old Lace* (1944). Oggi è però trascurata la notevole carriera di Horton nel cinema muto. Dopo aver girato tutto il paese come attore di varie compagnie di repertorio, si stabilì come primo attore al Majestic Theatre di Los Angeles. Il suo esordio cinematografico risale al 1922, quando fu protagonista del lungometraggio *Too Much Business*. Horton aveva allora già 36 anni e si avvicinava alla mezza età; il suo personaggio cinematografico non era quindi quello del giovane e ambizioso carrierista in ascesa; interpretava invece mariti succubi delle mogli, compassati uomini d'affari o domestici inglesi coinvolti in situazioni farsesche.

Per gran parte degli anni Venti la Universal Pictures produsse con successo una serie di commedie leggere, interpretate da Reginald Denny. *Poker Faces* (1926) segue questo modello, ma con Horton al posto di Denny. Jimmy Whitmore (Horton) è un modesto impiegato che per

Edward Everett Horton was a master of befuddlement and the double-take, who's still remembered for his sound film appearances in Fred Astaire and Ginger Rogers musicals, as well as comedies such as Trouble in Paradise (1932), Holiday (1938), and Arsenic and Old Lace (1944). What's overlooked today is Horton's substantial career in silent films. After touring all over the country as an actor in stock companies, he settled in as the leading man at the Majestic Theatre in Los Angeles. His cinema debut came in 1922, as the star of the feature Too Much Business. Since he was already 36 years old and approaching middle age, Horton's screen persona wasn't that of a young go-getter on the rise; instead he played henpecked husbands, staid businessmen, or English valets that get mixed up in farcical situations.

Through most of the 1920s Universal Pictures had a successful run of light comedy features that starred Reginald Denny. Poker Faces (1926) is in that mold, but with Horton substituting for Denny. Jimmy Whitmore (Horton) is an office



Poker Faces, 1926. Laura La Plante, Edward Everett Horton. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)



Poker Faces, 1926. Laura La Plante, Edward Everett Horton. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)

ottenere una promozione deve aiutare il suo capo a concludere un contratto con un cliente facoltoso ma difficile. Egli accetta, sia pure contro voglia, poiché sua moglie insiste che deve farsi aumentare lo stipendio. Deriva da qui una nutrita serie di umoristiche complicazioni. Il regista Harry A. Pollard aveva iniziato la carriera come attore per le società American e Imp, di solito lavorando in coppia con la moglie Margarita Fischer; negli anni Venti realizzava per la Universal commedie leggere tra cui i lungometraggi di Reginald Denny *Oh, Doctor!* e *California Straight Ahead* (entrambi nel 1925), oltre a drammi come *Uncle Tom's Cabin* (1927) e la prima versione cinematografica di *Show Boat* (1929).

Horton è circondato da un solido cast di comprimari, formato da Tom Ricketts, George Siegmann, Leon Holmes, Merta Sterling e soprattutto da Laura La Plante, che era stata spesso partner di Reginald Denny e che qui interpreta il ruolo della moglie. Negli anni Venti La Plante fu una delle principali attrazioni della Universal. Nonostante la straordinaria bellezza, la sua popolarità era dovuta all'eccezionale fascino e al senso di familiarità che infondeva: era uno schianto ma non lo sapeva, ed era possibile immaginarla come vicina di casa. Entrò nel mondo del cinema all'età di 14 anni, grazie a una cugina che viveva dietro l'angolo dell'Al Christie Studio. Inviò una domanda di lavoro, ottenne cinque dollari al giorno e passò da partecine in cortometraggi come *Wild and Western* (1919) a ruoli da coprotagonista con Bobby Vernon e Neal Burns.

Dopo essersi fatta notare come partner di Charles Ray nel romantico *The Old Swimmin' Hole* (1921), approdò presto alla Universal, dove sarebbe rimasta per i nove anni successivi. I ruoli accanto a Horton e Reginald Denny in lungometraggi come *The Fast Worker* (1924) e *Skinner's Dress Suit* (1926) furono il preludio a una serie di film in cui ella fu la star: tra questi *Silk Stockings*, *The Cat and the Canary* (entrambi del 1927) e *Thanks for the Buggy Ride* (1928). Passò al sonoro senza difficoltà, ma si ritirò precocemente nel 1935. Successivamente lavorò quando lo desiderava, partecipando saltuariamente a film o show televisivi; era diventata intima amica di Horton e apparve al suo fianco in vari spettacoli teatrali, come *The White Sheep of the Family* e *Springtime for Henry*.

Horton fece seguire a *Poker Faces* altri lungometraggi comici come *The Whole Town's Talking* (1926) e *Taxi! Taxi!* (1927), e la sua carriera nel cinema muto culminò con un'eccellente serie di otto comiche da due rulli prodotte niente meno che da Harold Lloyd. Quando nell'industria cinematografica prevalse il sonoro Horton si trovò ben preparato grazie al suo passato teatrale, e si gettò senza esitazioni nella nuova esperienza, partecipando a film parlanti come *The Terror* (1928) e a una serie di cortometraggi sonori per la Educational Pictures. Riscosse un costante successo grazie alla capacità di calibrare i tempi delle battute in maniera corrispondente alle sue reazioni a scoppio ritardato in due o tre fasi, e fu richiestissimo per i quarant'anni successivi nel cinema, a teatro e alla radio. Rimase una figura popolare anche nell'era della televisione: narrò le "Fractured Fairy Tales" per la serie animata *The Adventures of*

"working stiff" who gets a promotion – provided he helps his boss win the business of a difficult wealthy client. Since his wife has her heart set on him getting a raise, Jimmy accepts the offer against his better judgment, which leads to plenty of comedy complications. Director Harry A. Pollard had started his career as an actor at the American and Imp companies, usually teamed with his wife Margarita Fischer, and by the 1920s was turning out light comedy features for Universal that included the Reginald Denny features Oh, Doctor! and California Straight Ahead (both 1925), as well as dramas like Uncle Tom's Cabin (1927) and the first screen version of Show Boat (1929).

Horton is surrounded by a solid supporting cast, made up of Tom Ricketts, George Siegmann, Leon Holmes, Merta Sterling, and most importantly, Reginald Denny's frequent leading lady Laura La Plante as his wife. La Plante was one of Universal's biggest attractions in the 1920s. Although a great beauty, her popularity was based on her immense charm and a feeling of familiarity – even though she was a knockout she didn't know it, and could conceivably be someone you knew living next door. She got started in pictures at age 14, thanks to a cousin who lived around the corner from the Al Christie Studio. Applying at the studio for work she got five dollars a day, and moved from doing bits in shorts like Wild and Western (1919) to being leading lady for Bobby Vernon and Neal Burns. After getting much attention as Charles Ray's love interest in The Old Swimmin' Hole (1921), La Plante soon ended up at Universal, which would be her home for the next nine years. Supporting Horton and Reginald Denny in features like The Fast Worker (1924) and Skinner's Dress Suit (1926) led to a string of her own starring films, which included Silk Stockings, The Cat and the Canary (both 1927), and Thanks for the Buggy Ride (1928). She made a solid transition to sound films, but retired early in 1935. She later worked when she felt like it, doing an occasional film or television show, and as she had become a close friend of Horton's she would appear with him in stage productions, such as The White Sheep of the Family and Springtime for Henry.

Horton followed up Poker Faces with more comedy features, such as The Whole Town's Talking (1926) and Taxi! Taxi! (1927), and his silent film career culminated in an excellent series of eight two-reel comedies produced by no less than Harold Lloyd. When sound took over the film industry, Horton was well set due to his stage background, and dove right in – appearing in talking features like The Terror (1928), and a series of sound shorts for Educational Pictures. Making a solid hit, with verbal timing that matched his double- and triple-takes, he was in demand for the next 40 years, busy in films and on stage and radio. He remained a popular figure in the television era, narrating "Fractured Fairy Tales" for the

Rocky and Bullwinkle (1959-1962), e interpretò l'uomo di medicina "Roaring Chicken" ("Pollo Ruggente") nella parodia western del 1965 *F Troop* (*I forti di Forte Coraggio*). Horton continuò a lavorare fino alla sua morte avvenuta nel 1970. – STEVE MASSA

La musica *Poker Faces* è un piccolo gioiello nascosto che fotografa da lontano la spensieratezza di un periodo storico. La musica, ispirata agli anni '20, ritrae o per meglio dire fonde le caratteristiche dei personaggi con le dinamiche delle vicende. Caratterizzato da un crescendo rossiniano che trasforma il film da commedia a comica, la colonna sonora ne incalza il ritmo cercando di assecondarne il finale rocambolesco. – JURI DAL DAN

animation series The Adventures of Rocky and Bullwinkle (1959-1962), and playing the medicine man "Roaring Chicken" on the Western spoof F Troop (1965). Horton worked right up to his passing in 1970. – STEVE MASSA

The music *Poker Faces is a hidden gem that captures from afar the carefree life of a historical period. Inspired by the music of the 1920s, the score portrays – or better, blends – the qualities of the characters with the dynamics of the plot. Marked by a Rossini-style crescendo that transforms the film from a play into a comedy, the score closely follows its rhythm as it tries to keep pace with its madcap finale. – JURI DAL DAN*

Serata inaugurale / Opening Night

LA DIVINE CROISIÈRE (La divina crociera) (FR 1929)

REGIA/DIR, SCEN: Julien Duvivier. PHOTOG: Armand Thirard, André Dantan. SPEC. EFF: W. Percy Day. CAST: Jean Murat (*Jacques de Saint-Ermont, capitano/sea captain*), Henry Krauss (*Claude Ferjac, l'armatore/the shipowner*), Thomy Bourdelle (*Mareuil*), François Viguier (*Patron Le Guenn*), Louis Kerly (*il curato/The Priest*), Georges Paulais (*Brélez, il marinaio/the sailor*), Henry-Valbel (*Kerjean*), Suzanne Christy (*Simone Ferjac*), Charlotte Barbier-Krauss (*Mme. de Saint-Ermont, la madre di Jacques/Jacques' mother*), Line Noro (*Jeanne de Guiven*), Angèle Decorì (*Angélique*), Pierre Mindaist, Alfred Argus, M. Herault, M. Muller. PROD: Le Film d'Art, Marcel Vandal & Charles Delac. RIPRESE/FILMED: 1928. USCITA/REL: 14.06.1929. COPIA/COPY: DCP, 95' (da/from: 35mm, restauro/restored I: 2382 m., 22 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Partitura / Score: Antonio Coppola; esecuzione dal vivo / performed live by: Octour de France; direttore/conductor: Antonio Coppola.

Tra il 1919 e il 1967 Julien Duvivier (1896-1967) realizzò 67 film, 22 dei quali muti. Scriveva sempre da sé le proprie sceneggiature, da solo o in collaborazione con altri. Per Duvivier fare un film significava innanzitutto raccontare una bella storia, con bravi attori e bravi tecnici. Era ben consapevole della speciale natura del cinema, insieme arte e industria. Ammirato all'estero e particolarmente apprezzato dai suoi pari (Orson Welles, Ingmar Bergman, Jean Renoir), fu criticato in patria per il suo eclettismo e la mancanza di stile. Julien Duvivier non aveva uno stile, aveva stile. Soleva dire: "Ho lo stile dei film che faccio".

La Divine Croisière, che è uno dei suoi ultimi film muti, fu parzialmente girato in Bretagna. Vicenda preta di religione, della forza della natura e della lotta dell'uomo per la sopravvivenza, odora di mare e di salsedine. Duvivier ci offre una visione della Bretagna e della sua gente tanto più sincera e straordinaria, in quanto non esita a impiegare abitanti del luogo per i ruoli secondari. I paesaggi, i primi piani dei lineamenti segnati e le espressioni dei volti sono sorprendenti per forza e autenticità.

Intitolato originariamente *Le Miracle de la mer* (Il miracolo del mare), il film fu realizzato tra luglio e settembre del 1928. Le scene in interni vennero girate nello studio Film d'Art e quelle in esterni a Paimpol, Louvigny sur Mer e infine a Ermenonville, dove la "Mer de Sable" fu utilizzata per ricreare un'isola deserta.

La trama è semplice: Jacques de Saint-Ermond, capitano del mercantile

Julien Duvivier (1896-1967) made 67 films between 1919 and 1967, 22 of them silent. He always wrote his own scripts, alone or in collaboration. For Duvivier, making a film meant first and foremost telling a good story, with good actors and good technicians. He was well aware of the special status of cinema as both art and industry. Admired abroad, and particularly appreciated by his peers (Orson Welles, Ingmar Bergman, and Jean Renoir), he was criticized in his own country for his eclecticism and lack of style. Julien Duvivier didn't have a style, he had style. He used to say: "I have the style of the films I make."

One of his last silents, La Divine Croisière (The Divine Voyage) was partly shot in Brittany. A tale imbued with religion and the force of nature and man's struggle to survive, it smells of the sea and sea spray. Duvivier's vision of Brittany and its people is all the more true and striking in that he didn't hesitate to use local inhabitants for secondary roles. The landscapes, the close-ups of the rugged features and facial expressions, are surprisingly strong and authentic.

Originally titled Le Miracle de la mer (The Miracle of the Sea), the film was made between July and September 1928. The interiors were shot at the Film d'Art studio, and then the exteriors at Paimpol, Louvigny sur Mer, and, finally, Ermenonville, where the "Mer de Sable" was used as a set to recreate a desert island.

Sélection GEORGES PETIT
19, Rue Bergère, PARIS

les Établissements GEORGES PETIT
Henri et Robert PETIT, fils et successeurs.

PRÉSENTENT



LA DIVINE CROISIÈRE

Légende moderne de Julien DUVIVIER réalisée par l'auteur

Interprétée par

MM HENRY KRAUSS, JEAN MURAT, TOMMY BOURDELLE
M^{mes} SUZANNE CHRISTY, BARBIER KRAUSS, LINE NORO

La Divine Croisière, 1929. Poster di/by: Maurice Toussaint. (La Cinémathèque française, Paris)

La Cordillère, è segretamente innamorato di Simone, figlia di Claude Ferjac, il disonesto armatore della nave. Quest'ultimo, accecato dall'avidità, obbliga Saint-Ermond e l'equipaggio a imbarcarsi per un viaggio destinato alla catastrofe. Quando la nave affonda, Simone ha una visione e recluta gli abitanti del villaggio per noleggiare un'altra imbarcazione e andare alla ricerca del suo amore perduto e dello sventurato equipaggio. Un'idea assurda, ma quando ogni speranza sembra svanita...

Purtroppo alla sua uscita nel 1929 il film subì gravi mutilazioni. Le scene della ribellione dei marinai contro gli armatori e i ricchi furono eliminate e il film venne rapidamente relegato ai circuiti distributivi minori: ad esempio, una versione in 9,5mm "Pathé-Baby", drasticamente tagliata e ridotta a 40 minuti, ma giudicata adatta per bambini di famiglie borghesi. Chi ha conosciuto questa versione, vi ha trovato soltanto la vicenda di una nave perduta e ritrovata, in un contesto caratterizzato da fede religiosa e affidamento alla protezione della Vergine Maria (Stella Maris). Oltre 45 minuti di film erano spariti, e con essi tutta la forza e la crudele bellezza di questo capolavoro del cinema muto.

Già impegnato nelle riprese del suo film successivo, *Maman Colibri*, nell'aprile del 1929 Duvivier non poté partecipare alla presentazione alla stampa di *La Divine Croisière* né in giugno alla prima al cinema Max Linder di Parigi. Egli apprese dei drastici tagli censori soltanto alcune settimane dopo, quasi al termine della tenuta del film nelle sale, e volle che venisse completamente rimontato. Questa sua versione ricostituita esisteva evidentemente solo in poche copie, che non ci sono pervenute. La lunghezza originale del film è ignota.

La nostra versione ricostruita e completa rivela un film di straordinaria potenza. Naturalmente il sottotesto religioso è sempre presente, come in filigrana. Ma non è più una questione di proselitismo. A differenza delle mogli di *Pêcheur d'Islande* (1924) di Pierre Loti, diretto da Jean de Baroncelli quattro anni prima, la fede non è più l'unico modo per combattere la solitudine, la disperazione e la crudeltà del mare. I marinai di Duvivier prendono in mano il proprio destino e si ribellano contro il capitalismo e lo sfruttamento dei lavoratori del mare. Autentico manifesto di propaganda per la lotta di classe, *La Divine Croisière* fu censurato in primo luogo per il rischio che costituisca un incitamento alla rivolta. È una coincidenza che le inquadrature e il montaggio sembrino ispirati dal cinema sovietico dell'epoca? I primi piani dei volti, di commovente bellezza, sono tanto incandescenti da infiammare un film che ci parla di speranza, lotta, rivolta e unione tra uomini che vivono del proprio lavoro.

È uno strano messaggio politico cui Duvivier non era abituato e che, almeno per questo film, sembra trasportarlo ed elevare il suo cinema a vette insospettate di bellezza formale. Impiegati senza eccessi, l'imbibizione e il viraggio – che con l'avvento del sonoro sarebbero presto stati abbandonati – conferiscono forza ulteriore alle scene più brucianti: la rivolta, la tempesta e la lotta sull'isola.

Anche gli attori sembrano completamente presi dal proprio ruolo: Suzanne Christy, Jean Murat e Henry Krauss (che aveva interpretato il padre nel film di Duvivier del 1925, *Poil de Carotte*) sono tutti

The story is simple: Jacques de Saint-Ermond, captain of the merchant vessel La Cordillère, is secretly in love with Simone, the daughter of Claude Ferjac, the crooked owner of the ship. Ferjac, blinded by greed, forces Saint-Ermond and his crew to embark upon a doomed voyage. When the ship sinks, Simone has a vision, and enlists the inhabitants of the village to charter another boat to go in search of her missing love and the unfortunate crew. A foolish idea, but when all hope seems lost... Unfortunately, the film was mutilated when it was released in 1929. The scenes of the sailors' rebellion against the shipowners and the wealthy were removed, and the film was quickly relegated to minor releases, such as a drastically cut 9.5mm 40-minute "Pathé-Baby" home-cinema version deemed suitable for children in bourgeois families. Those who discovered that version saw only a story of a lost and found ship, with a background of religious faith and the protection of Mary (Maris Stella). Over 45 minutes of the film was gone, and with it all the cruel beauty and strength of this silent masterpiece.

Already busy shooting his next film, Maman Colibri, Duvivier could not attend the presentation of La Divine Croisière to the press in April 1929, nor its opening at the Max Linder cinema in Paris in June. He only became aware of the censors' drastic cuts a few weeks later, when the film's run was almost over, and demanded that the film be completely re-edited. His own reconstituted version of the film evidently existed in only a few prints, which do not survive. The film's original length is unknown. Our complete reconstructed version reveals a film of unprecedented strength. Of course, the religious subtext is still present, like a watermark. But there is no longer any question of proselytizing. Unlike the wives in Pierre Loti's Pêcheur d'Islande (1924), directed by Jean de Baroncelli four years earlier, faith is no longer the only way to fight loneliness, despair, and the cruelty of the sea. Duvier's sailors take their destiny into their own hands, rebelling against capitalism and the exploitation of the workers of the sea. A true propaganda pamphlet for class struggle, La Divine Croisière was primarily censored because of the risk of inciting revolt. Is it a coincidence that the framing and editing seem to be inspired by Soviet cinema of the time? The close-ups of the faces, of a confounding beauty, are so incandescent that they inflame a film that speaks of hope, struggle, revolt, and the union of men who live from their work. It is a strange political message that Duvivier was not used to, and that seems – for this film at least – to carry him and elevate his cinema to an unexpected degree of formal beauty. Used without excess, the tinting and toning – which would soon be abandoned with the arrival of sound – reinforce the most burning scenes: the revolt, the storm, and the fight on the island. The actors, too, seem carried away by their roles. Suzanne Christy, Jean Murat, and Henry Krauss (who played the father in Duvivier's 1925 Poil de Carotte) are all excellent, but it is

eccellenti, ma a spiccare è Thomy Bourdelle nei panni di Mareuil, il marinaio che scatena l'ammutinamento a bordo. Egli sarebbe apparso in altri quattro film di Duvivier (l'ultimo dei quali fu *Il ritorno di Don Camillo*, 1953, con Fernandel).

Mentre stavamo ricostruendo *La Divine Croisière*, il nostro amico François Mayrand, un vero appassionato di musica e cinema, fu colpito dalla riscoperta forza del film nella sua versione integrale. Egli chiese ad Antonio Coppola di comporre una partitura e al suo amato Octuor de France di eseguirla. Non è vissuto abbastanza per poter vedere il restauro definitivo: ne sarebbe rimasto affascinato ed è naturalmente a lui che è dedicato. – SERGE BROMBERG, LENNY BORGER

Il restauro Ritenuto per lungo tempo perduto, e oggetto di pesanti censure quando uscì per la prima volta, *La Divine Croisière* (1929) è stato ricostruito e restaurato nel 2021 dalla Lobster Films con il sostegno del CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image animée), utilizzando la copia 35mm nitrato imbibita che era stata predisposta per la versione ridotta Pathé-Baby detenuta dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, oltre a tre elementi nitrato incompleti della Cinémathèque française. Molte delle scene censurate sono state tratte da due copie diacetato Pathé Rural 17,5mm conservate dall'Eye Filmmuseum e dalla Lobster Films.

“Musica da vedere”

Mi risulta imbarazzante scrivere della mia musica, fornire spiegazioni, descriverne il processo creativo perché si tratta di qualcosa che poi si ascolta e nel momento dell'ascolto tutte le chiacchiere stanno a zero, valgono solo le sensazioni del momento che non possono ingannare o eludere come può accadere con le parole. Il ruolo della musica nel cinema è sostenere la tensione delle immagini, tensione creata sempre e comunque dal regista. In particolare nel cinema muto, non essendovi dialoghi, i registi e gli addetti ai lavori hanno concentrato ogni attenzione all'immagine perché fosse la più chiara, precisa, puntuale possibile da non aver bisogno della parola dunque nell'economia espressiva di una serata il 90 per cento dell'effetto a disposizione della platea è sullo schermo soprattutto se si tratta di un capolavoro. Al musicista spetterà il restante 10 per cento e non dovrà andare oltre, ben cosciente che si tratta di una proiezione e non di un concerto. Può sembrare paradossale ma il miglior complimento che chi fa il mio mestiere possa ricevere è il contrario esatto di quanto un artista vorrebbe sentirsi dire e cioè “nessuno si è accorto della tua presenza”. Questo vuol dire che la musica è stata così esatta da mescolarsi perfettamente con le immagini ovvero “musica da vedere”. Questo è il mio punto di vista ed è partendo da qui che ho affrontato *La Divine Croisière*, film di rare grazie e bellezza. Al pubblico qualificato e smaliziato delle “Giornate” scoprire se ci son riuscito. – ANTONIO COPPOLA

Thomy Bourdelle as Mareuil, the sailor who triggers the mutiny on board, who stands out. He was to appear in four other films by Duvivier (the final one being Le Retour de Don Camillo, 1953, starring Fernandel).

While we were reconstructing La Divine Croisière, our friend François Mayrand, a true lover of music and cinema, was struck by the rediscovered strength of the film in its unabridged version. Mayrand asked Antonio Coppola to compose a score and his dear Octuor de France to perform it. He would not live to see the film's final restoration. He would have been dazzled by it. It is naturally dedicated to him. – SERGE BROMBERG, LENNY BORGER

The Restoration Long believed lost, and heavily censored upon its original release, *La Divine Croisière* (1929) was reconstructed and restored in 2021 by Lobster Films with the support of the CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image animée), using the tinted 35mm nitrate print prepared for the cut-down Pathé-Baby version held by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, and three incomplete nitrate elements from the Cinémathèque française. Many censored scenes have been derived from two 17.5mm diacetate Pathé Rural prints in the collections of Eye Filmmuseum and Lobster Films.

“Music to be seen”

I find it awkward to write about my own music – to provide explanations, to describe its creative process – because it's something that is then listened to, and in the moment of listening all the chatter counts for nothing. The only thing of value is momentary sensation, which cannot deceive or elude us, as may happen with words. The role of music in cinema is to support the tension of the images, a tension that is in any case always created by the director. Particularly in silent film, since one hears no dialogue; directors and those who work with them concentrate all their attention on the image, in order to make it so clear, precise, and punctual as not to need words. In the sum of what is available to the audience, 90% of the effect comes from the screen, especially if the film is a masterpiece. Musicians are entitled to the remaining 10%, and need go no further, fully aware that this is a screening, not a concert. It may seem paradoxical, but the best compliment for anyone who does my job is the polar opposite of what an artist would like to hear: “no one noticed your presence.” This means that the music is exact, that it has blended perfectly with the images: it is “music to be seen.” This is my point of view, and it was starting from there that I tackled La Divine Croisière, a film of rare grace and beauty. It remains for the competent, savvy public of the Giornate to find out whether or not I have succeeded. – ANTONIO COPPOLA

A colpi di note / *Striking a New Note* – 16

Progetto a cura di/A project by Mediateca di Cinemazero, coordinato da/coordinated by Paolo Antonio D'Andrea; in collaborazione con/with the cooperation of Teatro Verdi Pordenone.

Scuole partecipanti/Participating schools: Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini – Scuola secondaria di 1° grado “Pier Paolo Pasolini”; Istituto Comprensivo Pordenone Centro – Scuola secondaria di 1° grado “Centro Storico; direzione/conductor: Maria Luisa Sogaro, con la collaborazione di/with the collaboration of Patrizia Avon, Laura Martin, Andrea Alzetta [Disney 100]; Liceo Musicale “G. Marconi”, Conegliano; direzione/conductor: Luigi Vitale [The Great Vacuum Robbery].

Disney 100

ALICE SOLVES THE PUZZLE (US 1925)

REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY: Walt Disney. ANIM: Ub Iwerks, Rollin Hamilton, Thurston Harper. CAST: Margie Gay (Alice). PROD: Walt Disney, Walt Disney Productions. DIST: M.J. Winkler (States' Rights). USCITA/REL: 12.07.1925. COPIA/COPY: DCP, 12'44" (da/from 35mm); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

ALICE THE WHALER (US 1927)

REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY: Walt Disney. ANIM: Ub Iwerks, Hugh Harman, Rudolph Ising, Friz Freleng, Norm Blackburn, Ben Clopton, Les Clark. CAST: Lois Hardwick (Alice). PROD: Walt Disney, Walt Disney Productions. DIST: FBO. USCITA/REL: 25.07.1927. COPIA/COPY: DCP, 8'44" (da/from 35mm); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

Nell'ottobre del 2023 la Walt Disney Company celebra il proprio centenario. Questo calcolo si basa su una data significativa: il 16 ottobre 1923, il giorno in cui Walt e Roy Disney firmarono il loro primo contratto di distribuzione su scala nazionale. La distributrice era Margaret Winkler di New York e i fratelli Disney si impegnavano a realizzare una serie di “Alice Comedies”. Si trattava di cortometraggi costruiti intorno a una deliziosa idea elaborata da Walt: una bambina filmata dal vivo che entra in un mondo di cartoni animati. La serie durò in tutto tre anni e mezzo e segnò l'inizio di un secolo di successi disneyani.

Nel 1992 le Giornate del Cinema Muto presentarono una pionieristica retrospettiva, “Nel paese delle meraviglie: i cartoni animati muti di Walt Disney”, contenente un ricco assortimento di materiali disneyani, tra cui una selezione di “Alice Comedies”. Il programma odierno ripropone due titoli con Alice, prodotti a due anni di distanza l'uno dall'altro e indicativi dei mutamenti intervenuti nella serie. *Alice Solves the Puzzle*, realizzato all'inizio del 1925, presenta Margie Gay, la seconda delle quattro ragazzine che interpretarono Alice in fasi successive. Introduce anche un nuovo personaggio animato: un cattivo qui denominato “Bootleg Pete” (Pietro il contrabbandiere), destinato a ricomparire lungo tutto l'arco delle “Alice Comedies” e poi come antagonista di Oswald the Lucky Rabbit, per emergere infine come “Pegleg Pete” o semplicemente Pete, ossia Pietro Gambadilegno, l'arcinemico di Topolino. Fra tutti i personaggi disneyani destinati a durare a lungo, Pete fu il primo a comparire sullo schermo e *Alice Solves the Puzzle* ne segna l'esordio.

C'è un motivo se qui ha il nome di “Bootleg Pete”. Nel 1925 negli Stati Uniti vigeva il proibizionismo, e i contrabbandieri (“bootleggers”) realizzavano lauti profitti importando clandestinamente nel paese liquori illegali. In questo film Pete entra nel mondo del crimine esercitando tale illecito traffico. È per noi una vera fortuna poter vedere

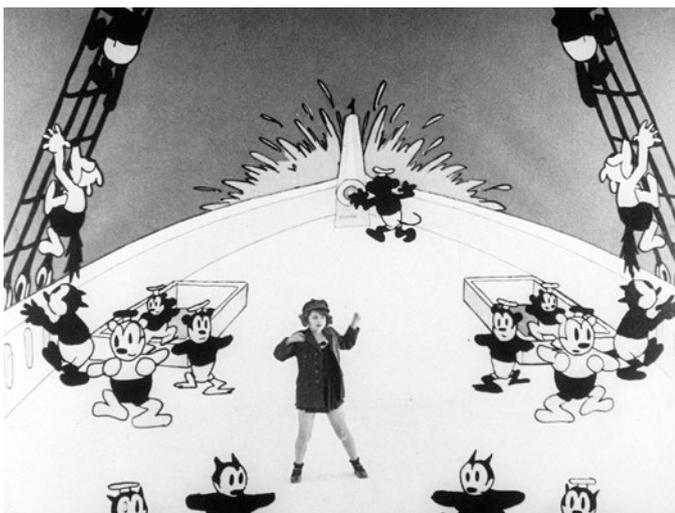
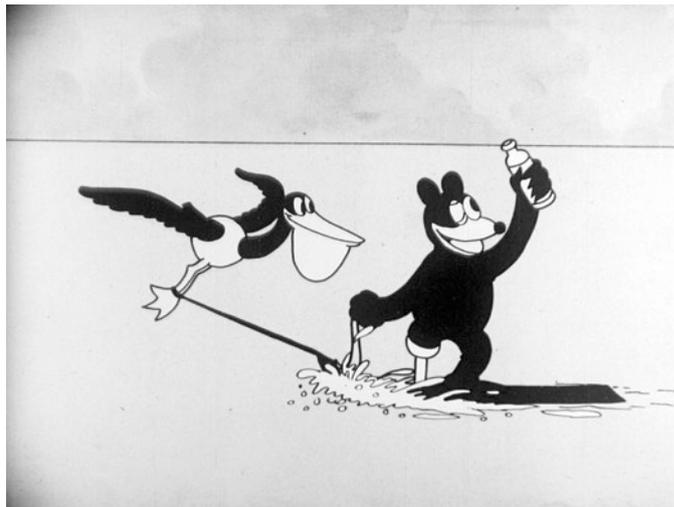
In October 2023, the Walt Disney Company celebrates its 100th anniversary. That calculation is based on a significant date: 16 October 1923, the day that Walt and Roy Disney signed their first nationwide distribution contract. Their distributor was Margaret Winkler of New York, and the Disneys were contracting to deliver a series of “Alice Comedies.” These short subjects were built around a charming device, developed by Walt, in which a little girl, filmed in live action, entered into a world of animated cartoons. Ultimately the “Alice” series ran for three and a half years, and marked the beginning of Disney’s century of success.

In 1992 the Giornate del Cinema Muto presented a groundbreaking retrospective, “Walt in Wonderland,” which offered a rich assortment of Disney’s silent films – including a selection of the “Alice Comedies.” In today’s program we revisit two of the Alices, produced two years apart, illustrating the changes that took place during the run of the series. Alice Solves the Puzzle, produced early in 1925, introduces Margie Gay, the second of the four girls who played Alice at various times. It also introduces a new cartoon character: a villain known here as “Bootleg Pete,” who will reappear throughout the run of the “Alice Comedies,” will turn up again as a foil to Oswald the Lucky Rabbit, and will ultimately emerge as “Pegleg Pete” – or, simply, Pete – the arch-nemesis of Mickey Mouse. Of all the long-running Disney characters, Pete was the first to appear on the screen, and Alice Solves the Puzzle marks his debut.

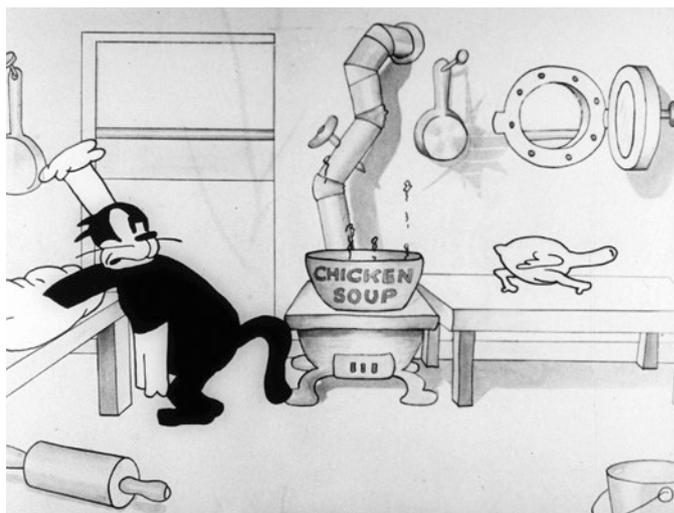
He’s known here as “Bootleg Pete” for a reason. In 1925, Prohibition was in effect in the U.S., and bootleggers built a profitable business by sneaking illegal liquor into the country. Here, Pete embarks on his life of crime by plying this illicit trade. We’re extremely fortunate to see the original version of



Alice Solves the Puzzle, 1925. Margie Gay & Bootleg Pete con il suo pellicano /with his pelican sidekick. (La Cineteca del Friuli)



Alice the Whaler, 1927. Alice (Lois Hardwick) e il suo equipaggio; il lunatico cuoco di bordo /Alice and her crew; the whaler's temperamental chef. (La Cineteca del Friuli)



la versione originale di *Alice Solves the Puzzle*, che contiene le scene delle attività di contrabbandiere di Pete – un raro caso di umorismo legato all'attualità nel Disney muto – giacché queste scene sono state eliminate nelle successive edizioni del film. Altrettanto notevoli (e anch'esse successivamente censurate) sono le scene in cui il gatto Julius prova una bottiglia di Pete e finisce ubriaco fradicio. Nel 1925 Julius era ormai una presenza costante nei cartoni di Alice, e qui la sua

Alice Solves the Puzzle, which includes the scenes of Pete's bootlegging activities – a rare instance of topical humor in the Disney silents – since those scenes were eliminated in later reissues of the film. Equally remarkable, and also later censored, are the scenes in which Julius the cat samples Pete's goods and winds up roaring drunk. Julius was well established by 1925 as Alice's constant cartoon companion, and here his inebriation

ebbrezza dà luogo a una serie di bizzarre allucinazioni. Tutto questo mette in risalto l'opera di Ub Iwerks, il quale era allora la "star" degli animatori della Disney e, con il suo stile peculiare, uno dei migliori animatori sulla piazza.

In *Alice the Whaler*, prodotto nel 1927, la mano di Iwerks è ancora predominante. Nel giro di due anni il suo stile si è sensibilmente evoluto e questo film segna probabilmente l'apice o quasi della sua arte; i suoi disegni sono assai vicini a quelli dei primi film con Topolino, posteriori di un anno appena. Nella parte di Alice è subentrata Lois Hardwick, l'ultima delle quattro ragazzine che hanno interpretato questo ruolo. Un po' più grande ed estroversa di Margie Gay, Lois entra più a fondo nello spirito della vicenda, come quando si esibisce in una vivace danza marinara sul ponte della nave.

Nel 1927, peraltro, il personaggio di "Alice" aveva ormai un ruolo secondario nella serie che recava il suo nome. Walt era sempre più preso dall'animazione e, parallelamente, meno interessato alle scene dal vivo. Russell Merritt ha osservato che questo film, come le altre "Alici" dell'ultimo periodo, è "organizzato come una danza circolare con Alice che esegue il ritornello centrale ricorrente, alternandosi con gruppi di figure animate impegnate in cori comici assortiti". Chiaramente, sono questi ultimi che stanno a cuore a Walt. In questo film il gatto Julius fa soltanto una breve apparizione nel ruolo della vedetta che avvista una balena in lontananza, mentre di norma egli sosteneva gran parte dell'azione in quelle che nominalmente erano ancora le "Alice Comedies".

In ogni caso nel luglio del 1927, quando uscì *Alice the Whaler*, la serie si avvicinava alla fine. Walt, Iwerks e i loro collaboratori stavano già lavorando a *Oswald the Lucky Rabbit* e, nel giro di un anno, a *Oswald* sarebbe seguito Topolino. Le "Alice Comedies" sarebbero state presto relegate alla storia. Nell'insieme però esse rappresentano un affascinante e inventivo corpus di opere, pronto per essere riscoperto dagli spettatori di oggi – il degno fondamento di un secolo di successi disneyani. – J.B. KAUFMAN

La musica Era il 1992 quando, alle Giornate, ho visto le *Alice Comedies*, una scoperta straordinaria che è alla base dell'idea di "A colpi di note". Anche se Walt Disney sosteneva che "non sono commedie per bambini", tuttavia avevo cominciato a pensare che fossero un ottimo modo per introdurre i miei alunni al fantastico mondo del cinema delle origini. Parlandone in famiglia, inoltre, la mamma di mia cognata (classe 1920) manifestava ancora un vivido ricordo di questi film e, in particolare, di Virginia Davis. Ne abbiamo avuto la conferma con l'entusiasmo dimostrato dai ragazzi che quest'anno hanno condiviso con noi l'esperienza della "prima volta". Per l'accompagnamento ho preferito una scelta monografica per contemperare l'esigenza di temi musicali adeguati ai personaggi con le abilità strumentali dei giovani interpreti. Mi sono rivolta a Béla Bartók e al II volume del suo *For children*, basato su melodie popolari slovacche. Abbiamo considerato la struttura di *Alice Solves the Puzzle* come un rondò che comincia con il tema di Alice, "Round Dance", che evoca la circolarità dell'enigma del cruciverba e delle evoluzioni fisiche, affidato al

brings on a series of bizarre hallucinations. All of this provides a showcase for Ub Iwerks, then the "star" artist of the Disney animation staff, whose distinctive style had already marked him as one of the best animators in the business.

In Alice the Whaler, produced in 1927, Iwerks' is still the predominant hand. His style has evolved noticeably in two years, and in this film he is arguably near the peak of his powers; his drawings strongly suggest those in the early Mickey Mouse films, just over a year later. The part of Alice is taken here by Lois Hardwick, the last of the four girls who played the role. Slightly older and more extroverted than Margie Gay, Lois enters more fully into the spirit of the story – as here, where she essays a lively hornpipe on deck.

By 1927, however, the "Alice" character was reduced to a diminishing role in the series that bore her name. Walt was becoming more fully committed to animation, and correspondingly less interested in live action. Russell Merritt has observed that this film, like the other late Alices, is "organized like a round dance, with Alice providing the central recurring refrain, alternating with clusters of animated figures who act out assorted comic choruses." Walt's heart was clearly in those animated choruses. Julius the cat is seen only briefly in this film, as the lookout who spots a distant whale, but as a rule he carried most of the action in what were still nominally the "Alice Comedies."

In any case, the series was nearly at an end in July 1927, when Alice the Whaler was released. Walt, Iwerks, and company were already at work on Oswald the Lucky Rabbit, and Oswald would be followed by Mickey Mouse within a year. Soon the "Alice Comedies" would be relegated to history. But collectively they made up a charming, inventive body of work, ripe for rediscovery by today's audiences – a fitting foundation for Disney's 100 years of success. – J.B. KAUFMAN

The music *I first saw the "Alice Comedies" at the 1992 Giornate – an extraordinary discovery that lies behind the idea for "Striking a New Note". Even though Walt Disney had claimed that these shorts were "not for children" I had nonetheless begun to think that they were a perfect way of introducing my pupils to the wonderful world of early cinema. In addition, when talking about them in our family, my sister-in-law's mother (born in 1920) still vividly remembered the films, and in particular Virginia Davis. This was confirmed by the enthusiastic response of this year's "first-timers".*

For the accompaniment I made a monothematic choice so as to reconcile the need for musical motifs suited to the characters with the instrumental skills of our young performers. I turned to Béla Bartók and the second volume of his cycle For Children, based on Slovak folk tunes. We treated the structure of Alice Solves the Puzzle as a rondo that starts with Alice's theme, Round Dance, which evokes the circularity of the crossword puzzle and physical movement, entrusted to the high register of the players (glockenspiel

registro acuto del gruppo (glockenspiel e piastre), cui si contrappone il tema di Bootleg Pete, "The Highway Robber", eseguito dal basso elettrico. A Julius, deus ex machina della narrazione, dedichiamo 2 temi, "Andante" per la gag dell'asciugamano, e "Allegretto" per la gag "alcolica", con il tutti strumentale sempre sostenuto dal pianoforte. I temi si alternano, seguendo lo svolgimento dell'azione, per concludersi, circolarmente, con un'ultima ripresa della "Round Dance". Come al solito, fondamentale è il ruolo dei rumoristi che danno "peso" alle situazioni comiche. *Alice the Whaler* inizia con "Pleasantry", in cui abbiamo declinato il tema principale in vari registri per seguire Alice, la scimmietta e gli altri personaggi sul ponte della baleniera. Nella scena successiva suoniamo "Revelry" che presenta una prima idea, affidata al basso, per il cuoco di bordo ed un tema, ripetuto più volte, per il maltrattato topolino. L'avvistamento della balena compiuto da Julius è sottolineato da "Scherzando" con glockenspiel e basso, mentre il tutti strumentale ed il pianoforte intervengono nell'"Allegro" finale. Anche qui è stata particolarmente curata la sezione dei rumori e degli effetti sonori realistici o evocativi che non possono mancare nei cartoni. Ringrazio per la preziosa collaborazione i colleghi prof.ssa Patrizia Avon al pianoforte, prof.ssa Laura Martin alle piastre e prof. Andrea Alzetta, neofita del progetto e perno della continuità nel rapporto con le istituzioni scolastiche. Insostituibile il supporto di Paolo Antonio D'Andrea in tutte le fasi dell'attività. Infine desidero esprimere un commosso ringraziamento a Russell Merritt che, con la sua opera, ci ha aperto un mondo che vale la pena di esplorare e condividere, come era suo costume, con allegria e disponibilità intellettuale. – MARIA LUISA SOGARO

THE GREAT VACUUM ROBBERY (US 1915)

REGIA/DIR: F. Richard Jones. PHOTOG: G. Felix Schoedsack. CAST: Charles Murray (*detective dilettante/a dime novel detective*), Slim Summerville (*il suo assistente/assistant detective*), Louise Fazenda (*ladra/lady crook*), Edgar Kennedy (*ladro/male crook*), Harry Booker (*Pierpont McCarthy*), Dixie Chene (*sua figlia/McCarthy's daughter*), Wayland Trask (*cassiere/bank cashier*). PROD: Mack Sennett. DIST: Triangle Film Corp. USCITA/REL: 12.12.1915. COPIA/COPY: DCP, 23'15", col. (da/from 35mm, 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: ITA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

Mack Sennett e la sua Keystone Film Company si affermarono nel 1912 con le comiche distribuite dalla Mutual Film Corporation. Grazie al loro straordinario successo, verso la fine del 1915 Sennett si vide offrire un contratto migliore dall'appena fondata Triangle Film Corporation. Frutto dell'ingegno di Harry Aitken, che era stato presidente della Mutual, la Triangle riunì tre dei maggiori produttori di Hollywood: Sennett, D.W. Griffith e Thomas Ince. Le società rimasero in effetti separate, ma unirono le forze per la distribuzione. La politica di Aitken era quella del noleggìo in blocco: per avere le Keystone Comedies o i drammi di Griffith gli esercenti dovevano accettare l'intera produzione della Triangle. Poiché la società si basava soprattutto sui film di questi tre grandi cineasti, il piano funzionò – per un certo periodo.

and xylophone), contrasting with Bootleg Pete's theme, The Highway Robber, played by an electric bass. We dedicated two themes to Julius, the narrative deus ex machina: an Andante for the towel gag, and an Allegretto for the alcoholic gag, with the instrumental tutti always supported by the piano. The themes alternate, following the unfolding of the action, to conclude in a cyclical way with a last reprise of the Round Dance. As usual, the role of the noisemakers is fundamental, lending weight to comic situations.

Alice the Whaler begins with Pleasantry, in which we play the main theme in various registers, following Alice, the little monkey, and the other characters on the deck of the whaling ship. The next scene features Revelry, where we present an initial idea (entrusted to the bass) for the ship's cook, and a theme, repeated several times, for the mistreated little mouse. Julius's sighting of the whale is underlined by a Scherzando with glockenspiel and bass, while the final Allegro involves an instrumental tutti and piano. Here too, the noise section and realistic or evocative sound effects – which should never be lacking in a cartoon – have been given special attention.

I thank my colleagues Professor Patrizia Avon (on piano), Professor Laura Martin (on xylophone), and Professor Andrea Alzetta, newcomer to the project and linchpin for our continuing relationship with schools; Paolo Antonio D'Andrea offered irreplaceable support at every stage. Finally, I would like to say how indebted we are to the late Russell Merritt, whose work revealed a whole world to explore and share – just as he did – with good cheer and intellectual openness. – MARIA LUISA SOGARO

Mack Sennett and his Keystone Film Company made their name in 1912 with shorts distributed by the Mutual Film Corporation. Because of their tremendous success, Sennett was offered a better deal in late 1915 from the newly minted Triangle Film Corporation. The brainchild of Harry Aitken, who had been president of Mutual, Triangle united three of the biggest producers in Hollywood – Sennett, D.W. Griffith, and Thomas Ince. The companies really remained separate, but were joined for strength in distribution. Aitken's plan was the policy of block booking – exhibitors had to take the entire Triangle line-up to get Keystone Comedies or Griffith dramas. Since the major supports of the company were the films of these three big filmmakers, the plan worked – for a while.

Pare che *The Great Vacuum Robbery* fosse originariamente destinato a Eddie Foy, il quale, con i suoi Seven Little Foy, aveva girato per la Keystone *A Favorite Fool* (1915), ma per lui era stata un'esperienza così orribile che aveva dedicato gran parte del suo tempo a intentare cause a Sennett. Questo cortometraggio – il dodicesimo titolo Keystone distribuito dalla Triangle – è interpretato da un quartetto di memorabili attori comici: Charles Murray, Slim Summerville, Louise Fazenda ed Edgar Kennedy. La trama si impernia su due astuti furfanti che svaligiano il caveau di una banca usando un aspirapolvere, e su due aspiranti investigatori non altrettanto astuti, che sono sulle tracce dei primi due. Charles Murray e Slim Summerville, i due incompetenti detective, erano entrati alla Keystone nel 1914: Murray aveva lavorato nel mondo degli imbonitori da fiera e nel vaudeville ed era infine diventato uno dei principali comici della Biograph Company; Summerville aveva esordito in piccole compagnie teatrali giungendo poi a interpretare partecine e numeri acrobatici per Sennett.

L'affascinante malvivente è Louise Fazenda, da poco arrivata alla Keystone dalla Joker Comedies della Universal. In questo periodo ella impersonava una gamma di personaggi diversi, ma presto sarebbe approdata stabilmente alla figura della goffa ragazzina di campagna con le trecce che l'avrebbe resa famosa. Il complice di Fazenda è un giovane e capelluto Edgar Kennedy, che dopo aver iniziato come pugile era passato alle commedie musicali e nel 1911 aveva esordito nel cinema con la Selig. Tutti e quattro questi attori divennero delle icone del cinema comico e proseguirono la loro attività anche dopo l'avvento del sonoro. La regia è attribuita a F. Richard Jones, benché vi abbiano collaborato anche Harry Williams e Clarence Badger. Jones esordì come montatore e diresse il reparto montaggio dello studio prima di essere promosso a regista. Divenne il beniamino di Mabel Normand quando prese in mano la regia del suo tormentato *Mickey* (1918); diresse poi tutti i lungometraggi di lei per Sennett. In aggiunta ad alcuni lungometraggi di Dorothy Gish, come *Flying Pat* (1920) e *The Country Flapper* (1922), fu supervisore alla regia per Sennett dal 1918 al 1924. Lasciato Sennett, assunse il ruolo di supervisore agli Hal Roach Studios, curando alcuni dei primi film di Laurel e Hardy. Abbandonò Roach nel 1927 per dirigere, nello stesso anno, Douglas Fairbanks in *The Gaucho* (*Il gauchò*; 1927) e poi il successo sonoro *Bulldog Drummond* (*Cercasi avventura*; 1929) con Ronald Colman. Purtroppo, come la sua cara amica Mabel Normand, Jones si spense in giovane età, stroncato dalla tubercolosi nel 1930. – STEVE MASSA

L'accompagnamento musicale Anche quest'anno il Liceo musicale "Marconi" di Conegliano ha rinnovato la collaborazione con Cinemazero partecipando attivamente alla proposta progettuale di A colpi di note sulla riscoperta del cinema muto attraverso un percorso ampio svolto durante l'arco dell'anno scolastico come progetto extra curriculare. Diverse sono state le fasi di formazione rivolte agli studenti: lezioni introduttive sul cinema delle origini; visita al Museo del Precinema – Collezione Minici Zotti di Padova; laboratorio audiovisivo di creazione di un cortometraggio; partecipazione ad un cineconcerto tenuto dalla Zerorchestra; lezione specifica di Luca Grizzo sull'uso dei rumori per la sonorizzazione di film muti.

The Great Vacuum Robbery is thought to have originally been intended for Eddie Foy. He and his Seven Little Foy made one Keystone film, A Favorite Fool (1915), but Foy hated the experience and spent much of his time suing Sennett. As Keystone's twelfth release for Triangle, the short includes a quartet of very memorable comic performers – Charles Murray, Slim Summerville, Louise Fazenda, and Edgar Kennedy. The plot revolves around two clever crooks who rob a bank vault using a vacuum cleaner, and the two not-so-clever sleuth wannabes who are on their trail. Charles Murray and Slim Summerville are the defective detectives, and had both joined Keystone in 1914 – Murray from medicine and pony shows, big-time vaudeville, and finally one of the leading comics of the Biograph Company; Summerville came from small theatre companies to doing bits and stunts for Sennett.

The glamorous lady crook is Louise Fazenda, who had recently joined Keystone from Universal's Joker Comedies. At this point she was playing a variety of characters, but would soon settle into the gawky, pig-tailed country girl that would make her famous. Fazenda's partner in crime is a young Edgar Kennedy (with a full head of hair). After an early career as a boxer, Kennedy toured on stage in musical comedies and made his film debut for Selig in 1911. All four of these lead performers became film comedy icons and kept busy well into the sound era.

The direction is credited to F. Richard Jones, although some work was done by Harry Williams and Clarence Badger. Jones started his career as a film editor, and was in charge of the studio's editing department before being promoted to directing. He became a great favorite of Mabel Normand's when he took over the direction of her troubled production Mickey (1918), and then directed all of her Sennett features. In addition to a few features for Dorothy Gish like Flying Pat (1920) and The Country Flapper (1922), he was supervising director for Sennett from 1918 to 1924. On leaving Sennett, he took up the supervisor post at the Hal Roach Studios, and oversaw some of the earliest films of Laurel & Hardy. Exiting the Roach organization in 1927, he directed Douglas Fairbanks' The Gaucho (1927) and the talkie hit Bulldog Drummond (1929) with Ronald Colman. Sadly, just like his good friend Mabel Normand, Jones died young from tuberculosis in 1930. – STEVE MASSA

The musical accompaniment Once again, the Guglielmo Marconi music school in Conegliano has revived its annual collaboration with Cinemazero, taking an active part in "Striking a New Note" and rediscovering silent film with a wide-ranging extra-curricular project throughout the academic year. Students experienced various phases of training: introductory lessons on early cinema; a visit to the Museum of Pre-Cinema (Minici Zotti Collection) in Padua; an audio-visual workshop for the creation of a short film; participation in a film concert performed by the Zerorchestra; and a class taught by Luca Grizzo on the use of noise for making



The Great Vacuum Robbery, 1915. Charles Murray, Louise Fazenda. (La Cineteca del Friuli)

Come di consueto, il progetto si è concluso con la fase operativa in cui gli studenti coinvolti hanno preso parte alla Marconi Young Silent Film Orchestra (MYSFO), una vera e propria orchestra che viene creata appositamente ogni anno selezionando i ragazzi in base anche al tipo di strumenti richiesti dalla scrittura della partitura tra le cinque classi del liceo musicale.

I docenti Luigi Vitale (curatore della partitura e della direzione musicale) e Andrea Andrian (fondamentale figura di coordinatore) collaborano da tempo alla realizzazione del progetto all'interno dell'istituto, grazie anche alla volontà del dirigente Stefano Da Ros, che è attento a dare sempre massima apertura a proposte importanti e significative per i ragazzi.

Il cortometraggio scelto questa volta tra i titoli messi a disposizione dalla Cineteca del Friuli è *The Great Vacuum Robbery* del 1915.

La scrittura della partitura originale ha cercato il più possibile di rendere fruibile agli studenti il linguaggio del cinema muto, mescolando sonorità orchestrali con l'uso degli archi e dei legni a sonorità più jazzistiche con l'uso di strumenti a fiato e a percussione. Il pianoforte, il mandolino e la rumoristica contribuiscono a creare la giusta amalgama per dare fluidità a questa intrigante commedia in cui viene escogitato il furto di una banca con l'uso del motore di un aspirapolvere. – LUIGI VITALE

silent film soundtracks. As usual, the project culminated in an active event, with a performance by the Marconi Young Silent Film Orchestra (MYSFO), specially created every year by selecting pupils from the five classes of the music school, based in part on the instruments required for the composition of a score. Instructors Luigi Vitale (curator of scoring and director of music) and Andrea Andrian (fundamental in his role as coordinator) have long worked within the Marconi school, thanks to the willingness of its director Stefano Da Ros, who has always been open to important and meaningful projects for young people.

The short film chosen this year from among the titles made available by the Cineteca del Friuli is The Great Vacuum Robbery of 1915. The writing of an original score sought to make the language of silent cinema as accessible as possible for students, combining orchestral strings and woodwind with the jazzier sounds of wind instruments and percussion. Piano, mandolin, and noisemakers help create the right blend to give flow to this intriguing comedy, in which a bank robbery is devised with the use of a vacuum cleaner.

LUIGI VITALE

9 1/2 (IT 2022)

A CURA DI/CURATORS: Anna Briggs, Michele Manzolini, Mirco Santi. MONT/ED: Giulia Goy, Michele Manzolini. EXEC. PROD: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna. DIST: Inédits – Amateur Films/Memory of Europe. USCITA/REL: 2022. COPIA/COPY: DCP (2K), 50', col. (da/from 9.5mm films 1923-1960; b&w, imbibizioni e colorazioni manuali/tinting, hand-coloring, pellicola/filmstock Dufaycolor, Agfachrome, Kodachrome); did./titles: FRA, JPN, ENG. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Musiche composte da/Music composed by: Biagio Cavallo, Lorenza Ceregini, Daniel Mussatto, Dries Versmissen; coordinamento/coordinated by: Simonluca Laitempergher. Esecuzione dal vivo/Performed live by: Marco Bonato (clarinetto/clarinet), Erica Rondelli (clarinetto basso/bass clarinet), Esther Giuliano (violino/violin), Diana Onofro (violoncello/cello), Biagio Cavallo & Lorenza Ceregini (live electronics); supervisione/supervised by: Francesco Canavese.

Nel 1922, grazie alla Pathé, nasce in Francia la pellicola 9,5 mm. Si tratta del primo formato cinematografico progettato per il cinema casalingo. Il cinema inizia così a uscire dallo spazio cinematografico per entrare direttamente nelle case degli spettatori, trasformandoli in operatori, registi e sperimentatori. Dal Giappone alla Nuova Zelanda, dal Brasile al Cile, dal Congo al Canada, la cinepresa amatoriale divenne il mezzo per catturare momenti familiari, momenti di viaggio scenografici e le sfumature della vita quotidiana nel tempo. Costruito su tre movimenti – diari di viaggio, interazioni familiari ed esperimenti – 9 1/2 celebra il centenario della Pathé Baby attraverso una sinfonia visiva della vita quotidiana costruita con filmati in 9,5 mm girati da amatori di tutto il mondo e accompagnati da una composizione musicale originale. Le 41 pellicole scelte fra le migliaia visionate, provengono da 22 archivi e collezioni mondiali e sono datate tra il gennaio 1923 e gli anni '60.

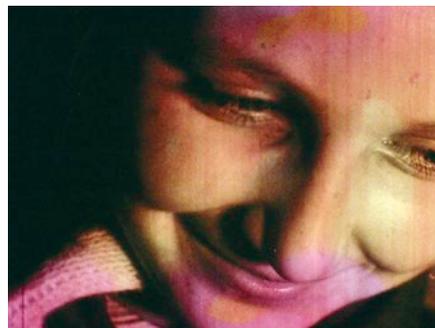
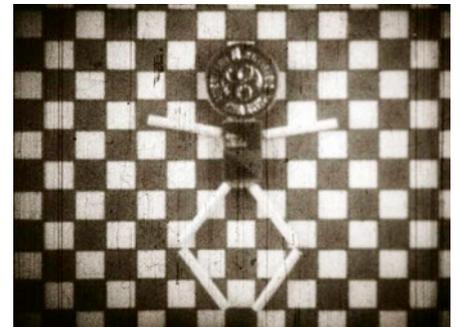
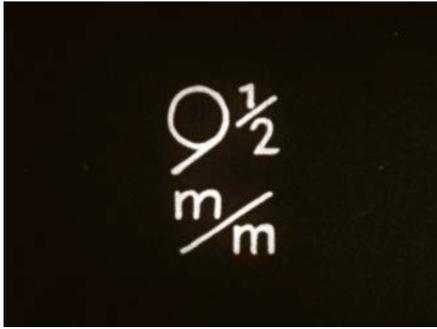
Scrive Carolina Guasina nel suo articolo “Cento anni di ‘home cinema’”, apparso nel blog collettivo *Antinomies: scritture e immagini* (31.07.2023): “Riconsiderare oggi quelle immagini, attraverso uno sguardo situato cento anni dopo, significa cambiare il proprio punto di vista. Questa svolta si configura come un secondo rivolgimento visuale, nato in seguito allo sviluppo delle tecnologie digitali e, nel caso specifico, al sempre crescente lavoro d’archivio. Oggi siamo in grado di rivedere e riscoprire le immagini familiari grazie al lavoro di restauratori e archivisti, i quali consentono ai materiali dimenticati di riacquistare vita. ... L’apparente distanza filologica dall’originale viene colmata dalla riscoperta contemporanea di una pratica e di una pulsione che ci parla ancora oggi. Infatti, le varie forme che i sedimenti della memoria possono assumere, diventano oggetti d’indagine prediletti, ‘campo di gioco’, orizzonti aperti sulla nostra sensibilità di spettatori e di individui che ricordano. Tale pulsione a ricordare non è altro che un desiderio di vedere, di capire come si è guardato nel corso del tempo, per giungere, forse, a vedere meglio: d’altronde, come ci ricorda Georges Didi-Huberman, ‘la memoria funziona con il desiderio e il desiderio funziona con la memoria.’”

La musica La composizione e l’esecuzione della colonna sonora del film sono state realizzate da una classe di studenti del Conservatorio di Bologna che ha un corso specifico di composizione per il cinema

In 1922, thanks to the Pathé company, 9.5mm film was born in France. It was the first film format designed for home-made cinema. Movies began to emerge from spectator experiences in theatrical spaces and enter directly into the homes of spectators, transforming them into operators, directors, and experimenters. From Japan to New Zealand, Brazil to Chile, Zaire to Canada, the amateur camera became the medium to capture family moments, scenic travel episodes, and the nuances of everyday life over time. Constructed in three movements – travelogues, interactions with loved ones, and experiments – our film 9 1/2 is a visual symphony of everyday life, through 9.5mm footage shot by amateurs from all over the world, accompanied by an original music score. After viewing thousands of films, we selected a total of 41, from 22 archives and collections around the world, spanning over 4 decades, from January 1923 to the 1960s.

Carolina Guasina, in her article “One Hundred Years of ‘Home Cinema’”, which appeared in the collective blog Antinomies: Writings and Images (31.07.2023), writes: “Reconsidering those images today, through a gaze from one hundred years later, means changing one’s point of view. This turning point takes the form of a second visual revolution, born following the development of digital technologies and, in this specific case, the ever-increasing archival work. Today we are able to revisit and rediscover familiar images thanks to the work of restorers and archivists, who allow forgotten materials to come back to life. ... The apparent philological distance from the original is filled by the contemporary rediscovery of a practice and a drive that still speaks to us today. In fact, the various forms that the sediments of memory can take become favorite objects of investigation, ‘playing fields’, horizons open to our sensitivity as spectators and individuals who remember. This drive to remember is nothing other than a desire to see, to understand how one has looked over time, in order, perhaps, to see better: on the other hand, as [philosopher and art historian] Georges Didi-Huberman reminds us, ‘memory works with desire and desire works with memory.’”

The music The composition and performance of the soundtrack for these films was realized by students from the Bologna Conservatory who were following a specific course of composition for the cinema,



9½, 2022. (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

in collaborazione con il master internazionale di composizione per lo schermo InMICS. Sotto la responsabilità del Maestro Simonluca Laitempergher i quattro giovani compositori, classici e elettronici, hanno lavorato a partire dalle prime bozze di montaggio delle selezioni del materiale filmico, in forma molto libera, per costruire una vera e propria colonna sonora in tre movimenti. Un lavoro sperimentale basato sull'empatia, dove l'ispirazione era fortemente connessa allo sguardo in camera che caratterizza il cinema amatoriale e di famiglia, ma anche dal mistero che certe riprese potevano suscitare. Gli studenti non avevano mai lavorato su materiali d'archivio, tantomeno su materiali inediti, sempre frammentari e discontinui. Questo ha reso il compito arduo ma ha fatto scaturire sonorità associabili alla meraviglia e alla sorpresa che queste immagini trasmettono naturalmente. Alle Giornate, gli stessi musicisti che hanno suonato per il film eseguiranno l'accompagnamento dal vivo. – MIRCO SANTI

in collaboration with the InMICS international Master's programme in composition for the screen. Under the supervision of Maestro Simonluca Laitempergher, the four young composers, both classical and electronic, worked starting with the first edit of the selected films, in a very free form, to construct a true soundtrack in three movements. It was an experimental work based on empathy, where the inspiration was strongly connected to the gaze of the camera that characterizes amateur home cinema, but also the mystery that certain shots can arouse. The students had never worked with archival material, much less on unedited material, always fragmentary and discontinuous. This made the task difficult but challenging, and inspired sounds associated with wonder and surprise that these images naturally convey. At the Giornate, the same musicians who created the soundtrack for the film will perform their accompaniment live, in person. – MIRCO SANTI

Evento del mercoledì / Mid-Week Event

HINDLE WAKES (GB 1927)

REGIA/DIR: Maurice Elvey. SCEN: Victor Saville, dall'omonima pièce di/based on the play by Stanley Houghton (17.06.1912, Aldwych Theatre, London, the Stage Society; 16.07.1912, Playhouse, London). PHOTOG: William Shenton, Jack Cox, [Basil Emmott]. SUPV. MONT./ED: V. Gareth Gundry. SCG/DES: Andrew L. Mazzei. CAST: Estelle Brody (*Fanny Hawthorn*), John Stuart (*Allan Jeffcote*), Norman McKinnel (*Nathaniel Jeffcote*), Humberstone Wright (*Chris Hawthorn*), Marie Ault (*Mrs. Hawthorn*), Irene Rooke (*Mrs. Jeffcote*), Peggy Carlisle (*Mary Hollins*), B. Graham Soutten (*Mr. Hollins*), Arthur Chesney (*Sir Timothy Farrar*), Gladys Jennings (*Beatrice Farrar*), Jack Rowal (*George Ramsbottom*), Alf Goddard (*Nobby*), Cyril McLaglen (*Alf*). TRADE SHOW: 04.02.1927. PREMIÈRE: 03.03.1927 (New Gallery Kinema, London). PROD: Gaumont-British Picture Corporation. COPIA/COPY: 35mm, 8,682 ft., 116' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Partitura composta e diretta da / *Score composed and conducted by* Maud Nelissen; eseguita da / *performed by* Daphne Balvers (sax), Lucio Degani (violino/violin), Francesco Ferrarini (violoncello), Maud Nelissen (piano), Rombout Stoffers (percussioni/percussions). Musica commissionata nel 2019, in occasione del festival "Remake" di Francoforte, dalla Kinothek Asta Nielsen, con il generoso sostegno della Fondazione Bareva. / *The composition was commissioned in 2019 on the occasion of Remake. Frankfurter Frauen Film Tage by Kinothek Asta Nielsen and made possible by the generous support of the Bareva Foundation.*

Ogni anno, per una settimana, i lavoratori di Hindle, cittadina del Lancashire, interrompono la fatica quotidiana nei cotonifici e si abbandonano a una sfrenata vacanza, definita in ambito locale "The Wakes". Alcune scene mozzafiato girate nella località balneare di Blackpool ci trasportano, letteralmente ed emotivamente, sulle montagne russe. Il film, tratto dal pionieristico dramma sociale di Stanley Houghton – un classico della "scuola di Manchester" – dedicato ai conflitti generazionali e di classe, indica un modello di comportamento in Fanny Hawthorn, che rifiuta di conformarsi all'ipocrisia dimostrata dai suoi genitori e dai suoi datori di lavoro nei confronti dell'avventura da lei avuta con il figlio del padrone.

Nella versione cinematografica del lavoro teatrale di Houghton, realizzata da Maurice Elvey e uscita nel 1927, la nostra "modernissima" lavoratrice potrebbe confermare i nostri preconcetti sulla comparsa della "donna nuova" dopo la prima guerra mondiale e sui mutati

For one week every year the workers from the Lancashire town of Hindle leave the daily grind of the cotton mills and give themselves up to hectic holidaymaking, known locally as the "Wakes". Breathtaking scenes at Blackpool's seaside resort take us on a literal and emotional rollercoaster. Adapted from Stanley Houghton's trailblazing social play – a classic of the "Manchester School" – about the tensions between generation and class, it creates a role model in Fanny Hawthorn, who refuses to comply with the hypocrisies of her parents and employers concerning her holiday romance with the mill owner's son.

In Maurice Elvey's film version of Houghton's play, released in 1927, our "thoroughly- modern" mill girl might chime with our preconceptions about the "New Woman" post-WWI and the shift in attitudes after women got the vote (although working mill girls wouldn't have qualified to vote at that time). But we'd



Hindle Wakes, 1927. John Stuart, Humberston Wright, Peggy Carlisle, Estelle Brody (BFI, London)

atteggiamenti conseguente alla conquista del diritto di voto da parte delle donne (anche se all'epoca le operaie tessili non erano ammesse al voto). Ma ci sbaglieremmo in pieno. Il dramma di Houghton fu scritto nel 1910, quando tutto ciò doveva ancora succedere. Elvey realizzò il primo adattamento cinematografico per la Samuelson Film Manufacturing Company nel 1918. Questo film è perduto da tempo, ma Elvey era così interessato al soggetto da volerne fare un remake. Raccontò allo storico Denis Gifford che riteneva fosse "veramente una grande opera; dice veramente qualcosa", una dimostrazione che il cinema poteva rappresentare una forza di progresso sociale. Assieme a Victor Saville, Elvey aggiunse le scene delle vacanze, di cui nel dramma si parla solo al passato. Grazie alla maggior generosità dei budget postbellici ne fece il suo capolavoro: le scene in esterni furono girate a Monton Mill presso Salford, a Blackpool sulla Pleasure Beach e nella Tower Ballroom, e a Llandudno sulla costa del Galles. A giudizio di C.A. Lejeune, per la prima volta nella sua carriera Elvey dimostrava "uno sprazzo di genio cinematografico".

Gli spettatori di oggi apprezzeranno il favoloso turbinio della gita a Blackpool. L'operatore Basil Emmott (non accreditato) si legò a uno dei carrelli della ferrovia panoramica per girare soggettive strabilianti e 6000 persone si presentarono alla Tower Ballroom per partecipare alle riprese della folla danzante. La seconda metà del dramma è più sobria e claustrofobica, ma si tratta di un aspetto funzionale all'atmosfera della vicenda, poiché i giovani devono accettare le conseguenze di un breve soffio di libertà che cambierà il resto della loro vita. Li vediamo pieni di vita, d'amore e di voglia di divertirsi, e poi rinchiusi nel cupo e oppressivo ambiente domestico in cui il moralismo dei genitori e il paternalismo dei datori di lavoro cospirano per nascondere la polvere del potenziale scandalo sotto il tappeto della rispettabilità. È una storia già vista mille volte, ma lo scioglimento della vicenda è quasi altrettanto sconvolgente di quanto doveva esserlo stato per gli spettatori a teatro nel 1912. Nonostante le controversie suscitate allora, divenne una classica opera femminista mainstream, e fu adattata ripetutamente per il cinema e la televisione nel 1918, 1927, 1932, 1950, 1952 e 1976. Nel corso dei decenni sono state depositate al BFI National Archive varie copie incomplete di *Hindle Wakes*; la più lunga è stata acquisita nel 1973. Benché non sia un restauro e molti siano i danni da usura, questa è una copia nuova tratta dal controtipo di preservazione, assai vicina alla lunghezza pubblicizzata per la distribuzione. Speriamo un giorno di aggiungervi l'imbibizione e il viraggio originali. – BRYONY DIXON

La musica Nella primavera del 2019 ho ricevuto dalla Kinotek Asta Nielsen lo stimolante invito a comporre una nuova partitura musicale per *Hindle Wakes* di Maurice Elvey. Si tratta di un film veramente notevole, non solo per l'umanità e la sensibilità di tutte le interpretazioni, ma anche per le spettacolari riprese in esterni girate da Elvey in un cotonificio del nord Inghilterra e nel parco dei divertimenti di Blackpool.

La sfida che dovevo superare consisteva nel comporre una musica che non solo esaltasse l'esuberante vitalità della prima parte del film, ma potesse anche fungere da base per l'approfondita stratificazione

be completely wrong. Houghton's play was written in 1910 before any of these things happened. Elvey made the first film adaptation for Samuelson's in 1918. This is long lost, but Elvey liked it enough to want to remake it. He told historian Denis Gifford he thought it was "a really great play; it is really about something" and demonstrated that cinema could be a force for social progress. He and Victor Saville added the holiday scenes, only referred to in the past tense in the play. With healthier post-war budgets he made it his masterpiece, with exterior scenes shot at Monton Mill near Salford, on Blackpool Pleasure Beach, in the Tower Ballroom in Blackpool, and on the Welsh coast at Llandudno. C.A. Lejeune thought that for the first time in his career Elvey showed "a bit of kinematic genius".

Viewers today will appreciate the fabulous whirlwind of the Blackpool trip. Uncredited cameraman Basil Emmott tied himself on to the carriage of the scenic railway to get fabulous point-of-view shots and 6,000 people turned up at the Tower Ballroom to be filmed as a dancing throng. The second half of the drama is more staid and claustrophobic, but this is integral to the atmosphere of the story, as the young people have to own up to the life-changing consequences of their all-too-brief taste of freedom. We see them full of life and fun and love, then in the dreary and oppressive setting of home as the moralistic parents and paternalistic employers conspire to sweep the potential scandal under a carpet of respectability. We've seen this story a thousand times before, but the denouement when it comes is almost as shocking as it must have been for playgoers in 1912. Despite the controversy it caused then, it became a classic feminist work of the mainstream, adapted repeatedly as film and television drama in 1918, 1927, 1932, 1950, 1952, and 1976.

Various incomplete prints of *Hindle Wakes* have been deposited with BFI National Archive over the decades; the longest is a print acquired in 1973. Although this is not a restoration – it has plenty of wear and tear – it is a new print from the preservation dupe negative, very near to the complete advertised release length. One day we hope to add back its original tints and tones. – BRYONY DIXON

The music In the spring of 2019 I received an inspiring invitation from the Kinotek Asta Nielsen to compose a new music score for Maurice Elvey's *Hindle Wakes*. This film is truly remarkable, not only for the humanity and sensitivity of all the performances, but also for Elvey's spectacular location shooting in a Northern textile factory and the fun-fair ambience of Blackpool.

The challenge has been for me to compose music which not only enhances the vibrancy of the exuberant first part of the film, but is also able to support the deeper psychological layers of the second part. To get closer to the essence of the story, I went

psicologica della seconda parte. Per avvicinarmi all'essenza della trama, mi sono recata a Blackpool, dove il film era stato girato. Ho visitato i cotonifici di Burnley, sono andata in treno (come nel film) a Blackpool, ho dormito, come Fanny, in una vecchia pensione, ho visitato la Pleasure Beach per sperimentare un terrificante giro sulle montagne russe "Big Dipper" (ancora esistenti), e ho seguito con grande attenzione la gente che ballava nella straordinaria Tower Ballroom. Ho anche intervistato numerosi abitanti del Lancashire – uomini e donne – per cercare di comprendere virtù e valori della "classe operaia". La classe operaia britannica è radicalmente diversa dall'equivalente classe sociale olandese; ho dovuto quindi approfondire le mie conoscenze. Per quanto riguarda la formazione musicale ho scelto il classico "trio con pianoforte": violino, violoncello e pianoforte, arricchito da sassofono soprano/contralto, percussioni e fisarmonica. Questa varietà di strumenti mi consente di passare rapidamente dalle scene più mondane (moderne) a quelle più intime e ricche di profondità drammatica. – MAUD NELISSEN

to Blackpool where the film was shot. I visited the cotton mills in Burnley, went by train (as in the film) to Blackpool, slept, like Fanny, in a former boarding house, went to the Pleasure Beach to have an absolutely horrifying ride on the still existing "Big Dipper" rollercoaster, and spent quality time watching people dance at the impressive Blackpool Tower Ballroom. I also interviewed several Lancashire men and women to try to understand the virtues and values of the "working class". The working class in Great Britain is something totally different from the Dutch equivalent, so therefore I needed to learn more. For the musical line-up I opted for a classical "Piano trio setting": Violin, Cello, and Piano, combined with Soprano/Alto Saxophone and Percussion and Accordion. This variety of instruments enables me to change quickly between the more worldly (modern) scenes and the intimate scenes with dramatic depth. – MAUD NELISSEN

Serata finale / Closing Night

THE PILGRIM (Il pellegrino) (US 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Charles Chaplin. PHOTOG: Rollie [Roland] Totheroh. ASSOC. DIR: Chuck [Charles F.] Reisner. CAST: Charles Chaplin (*l'evaso/Escaped convict*), Edna Purviance (*la ragazza/The Girl*), Kitty Bradbury (*sua madre, la padrona di casa di Charlot/Her mother, Charlie's landlady*), Mack Swain (*diacono/Deacon*), Loyal Underwood (*anziano/Elder*), Chuck [Charles] Reisner (*ladro/Thief*), Dinky Dean [Dean Reisner] (*bambino terribile/Horrid child*), Sydney Chaplin (*suo padre/His father*), May Wells (*sua madre/His mother*), Henry Bergman (*sceriffo sul treno/Sheriff on train*), Tom Murray (*sceriffo locale/Local sheriff*), Monta Bell (*poliziotto/Police man*), Jack Wilson (*pastore rimasto senz'abito/Clergyman who loses clothes*), Frank Antunez, Joe Van Meter (*banditi/Bandits*), Raymond Lee (*ragazzo in chiesa/Boy in congregation*), Marion Davies (*componente della congregazione/Member of congregation*). PROD: Charles Chaplin, Charlie Chaplin Film Co. DIST: Associated First National Pictures. RIPRESE/FILMED: 01.04.-15.07.1922. PREMIÈRE: 26.02.1923 (Strand Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP, 46'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Roy Export SAS, Paris.

Partitura/Score: Charles Chaplin; arrangiamento/arranged by: Timothy Brock; esecuzione dal vivo/performed live: Orchestra da Camera di Pordenone; direttore/conductor: Ben Palmer.

Con sollievo di Chaplin *The Pilgrim* concludeva il contratto con i distributori della First National, con cui i suoi rapporti si erano fatti alquanto tesi a causa dei loro tentativi di accaparrarsi una quota maggiore, rispetto a quella contrattuale, dei fenomenali profitti di *The Kid* (*Il monello*). Sarebbe stato anche il suo ultimo cortometraggio, benché, con i suoi tre rulli, *The Pilgrim* costituisca già (come del resto *The Kid*) un mediometraggio.

Fino a questo momento i cortometraggi di Chaplin si erano sviluppati sul set, senza una sceneggiatura, nel corso delle riprese. Per *The Pilgrim* ci fu un maggior lavoro preparatorio, con note di produzione più numerose che per qualsiasi film precedente, forse a causa dell'arrivo nello studio di Monta Bell, l'ex giornalista che aveva coadiuvato Chaplin nella stesura del libro *My Trip Abroad*. Sin dall'inizio gli elementi essenziali della trama sono stabiliti: un evaso scambia la divisa da detenuto con gli abiti di un ecclesiastico che si era spogliato per fare un tuffo in mare. Charlie giunge così abbigliato in una cittadina

To Chaplin's relief *The Pilgrim* concluded his contract with First National distributors, with whom relations had become strained with their attempts to seize more than their contractual share of the phenomenal profits of *The Kid*. It was also to be his last short – although its three reels, like *The Kid* itself, already practically constitutes a short feature.

Until now Chaplin's shorts had evolved on the set, without a scenario, in the course of shooting. *The Pilgrim* had more pre-planning and production notes than any previous film, perhaps resulting from the arrival at the studio of Monta Bell, the former journalist who had assisted Chaplin on his book *My Trip Abroad*. From the start the essential storyline was established: an escaped convict switches his prison garb for the clothing of a clergyman who has disrobed to take a dip in the sea. Arriving thus clad in a little township which is awaiting the arrival of its new spiritual leader, the mistake is inevitable, and Charlie

che attende l'arrivo della sua nuova guida spirituale; l'equivoco è pertanto inevitabile e l'evaso è obbligato ad adattarsi al nuovo ruolo e a inventare propri metodi, peculiari ma stimolanti, per infondere ispirazione cristiana al suo nuovo gregge.

Durante la lavorazione la trama subì varie modifiche: all'inizio la cittadina doveva essere un selvaggio luogo del West in stile *Hell's Hinges*, che il nuovo reverendo riuscirà a ricondurre sulla retta via. Successivamente si trasformò in una piccola comunità civilizzata, in cui le calamità peggiori sono i tetti della parrocchia turbati da bambini turbolenti (tra cui il giovane Dinky Dean, normalmente educatissimo, delizioso figlioletto di Charles Reisner, abituale collaboratore di Chaplin). Charlie esercita con zelo la sua eccentrica influenza per avvicinare i parrocchiani a Dio. La perfetta conclusione finale, sul confine messicano, quando le forze dell'ordine americane hanno raggiunto l'evaso, sembra essere stata decisa già nelle prime fasi.

The Pilgrim si attirò l'aspra ostilità di vari elementi della Chiesa evangelica: ad esempio, fu accusato dal Daniel Morgan Klan dei Cavalieri del Ku Klux Klan di mettere "in ridicolo il clero protestante", ma per fortuna sopravvisse all'ostilità e al rischio di linciaggio.

Purtroppo questo è l'ultimo film in cui Chaplin appare accanto a Edna Purviance (1896-1958), a lungo sua partner sullo schermo e donna amata nella vita.

Nel 1959 Chaplin curò la riedizione di *The Pilgrim*, insieme a *A Dog's Life*, *Shoulder Arms* e *How to Make Movies*, con una nuova partitura orchestrale di sua composizione, sotto il titolo collettivo *The Chaplin Revue*. Alle Giornate questa partitura sarà eseguita dal vivo. – DAVID ROBINSON



The Pilgrim, 1923. Charlie Chaplin. (© Roy Export S.A.S)

is obliged to adapt to his new role and invent his own idiosyncratic but stimulating ways of bringing Christian inspiration to his new flock.

During production, the story underwent revisions. At first the township was to have been a wild western place in *Hell's Hinges* style, which the new reverend succeeds in reforming. Subsequently it evolved into a civilized little community, with no worse calamities than parochial tea parties with misbehaving children (involving the normally very civilized Master Dinky Dean, the charming son of Chaplin's frequent collaborator, Charles Reisner). Charlie dutifully exerts his eccentric influence to bring his parishioners nearer to God. The perfect final payoff, on the Mexican border, when the U.S. law catches up with the former escapee, appears to have been an early decision.

The Pilgrim attracted considerable hostility from various elements of the Evangelical Church,

not least the Daniel Morgan Klan of the Knights of the Ku Klux Klan, who protested that it "held the Protestant Ministry up to ridicule". Happily *The Pilgrim* survived such fierce hostility, and the risks of lynching.

Sadly, this was the last film in which Chaplin appeared with his long-time love and leading lady Edna Purviance (1896-1958).

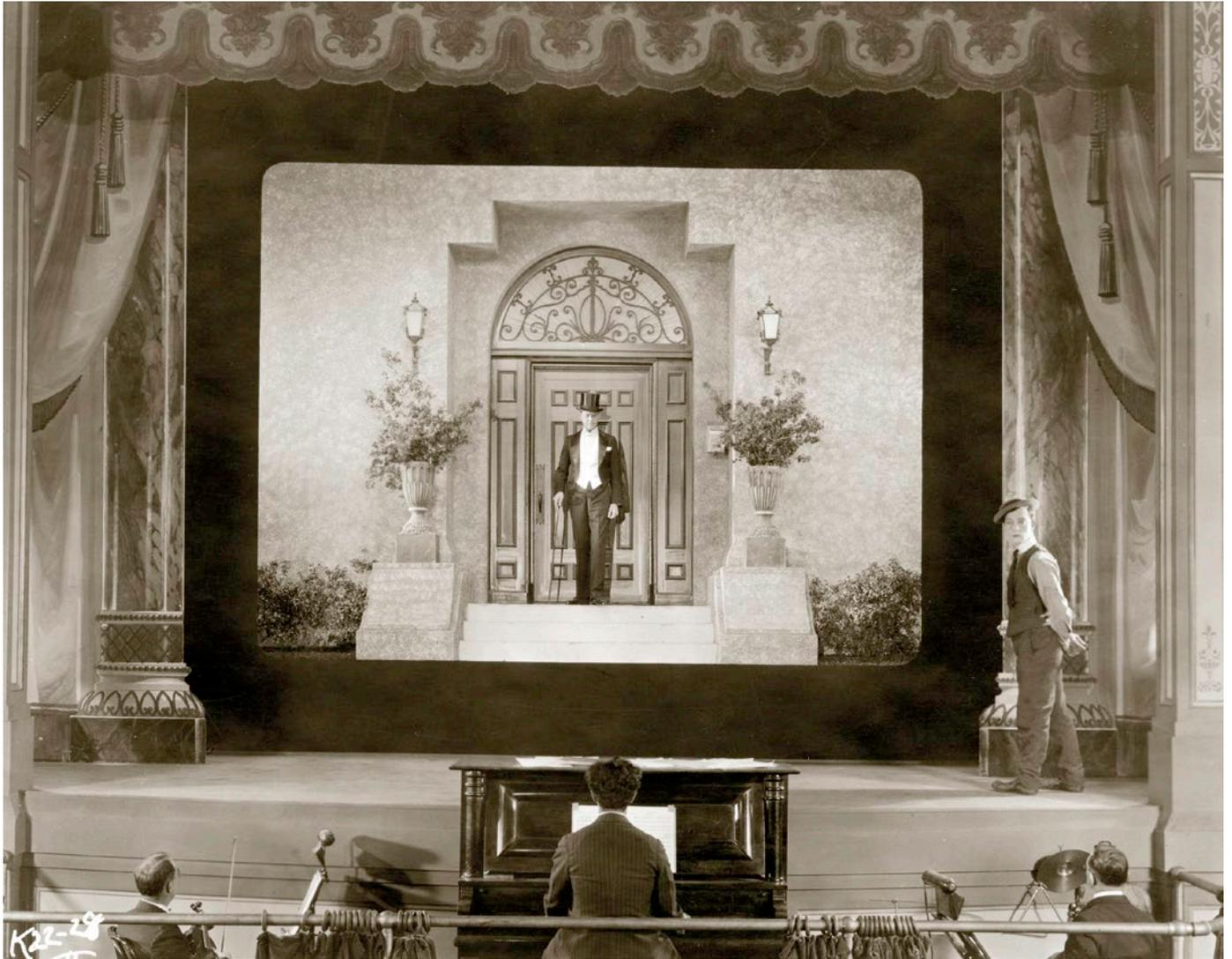
In 1959, Chaplin reissued *The Pilgrim*, together with *A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, and *How to Make Movies*, with a new orchestral score of his own composition, under the collective title of *The Chaplin Revue*. At this Giornate serata, the score will be performed live. – DAVID ROBINSON



The Pilgrim, 1923. Charlie Chaplin, Monta Bell. (© Roy Export S.A.S)



The Pilgrim, 1923. Elsie Janis visita/visiting Charlie Chaplin sul set/on the set. (© Roy Export S.A.S)



132-28
Sherlock Jr., 1924. Joe Keaton, Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

SHERLOCK HOLMES BAFFLED (*Sherlock Baffled*) (USA, 1900)

REGIA/DIR, PHOTOG: Arthur Marvin. PROD: American Mutoscope and Biograph Company (prod. 1900; copyright 1903). COPIA/COPY: DCP, 40" (da/from 35mm paper print depositato presso/deposited at Library of Congress, 750 fotogrammi/frames, 20 fps). FONTE/SOURCE, RESTAURO/RESTORATION: San Francisco Silent Film Festival.

Sherlock Holmes Baffled è il primo film in cui appare un personaggio identificato come il grande detective. Lo ha diretto e fotografato uno dei quattro fondatori dell'American Mutoscope and Biograph Company, Arthur Weed Marvin, che tra il 1897 e il 1911 portò a termine più di 418 titoli. Originariamente creato nel 1900 per essere visto nei mutoscopi, nel 1903 il film venne depositato per il copyright sotto forma di un positivo cartaceo 35mm ("paper print") che è il solo materiale originale sopravvissuto. Di qui la grana, fastidiosamente evidente, della dozzinale carta su cui il film era stato stampato. L'idea di restaurare il film viene da Russell Merritt: il progetto è stato realizzato e dedicato alla sua memoria dal San Francisco Silent Film Festival. – ROBERT BYRNE

Sherlock Holmes Baffled is the first film in which a character identified as the great detective appears. The film was directed and photographed by Arthur Weed Marvin, one of the four founders of the American Mutoscope and Biograph Company, who completed more than 418 films between 1897 and 1911. Originally created in 1900 to be viewed in Mutoscope arcade machines, the film was deposited for copyright in 1903 in the form of a 35mm paper print which survives as the only remaining original material, hence the annoyingly apparent rough texture of the cheap paper on which the film was printed. The concept of restoring the film originated with Russell Merritt and the project was completed and dedicated to his memory by the San Francisco Silent Film Festival. – ROBERT BYRNE

SHERLOCK JR. (*Calma, signori miei*) (US 1924)

REGIA/DIR: Buster Keaton. SCEN: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joe [Joseph] Mitchell. PHOTOG: Elgin Lessley, Byron Houck. SCG/DES: Fred Gabourie. ELECTRICIAN: Denver Harmon. COST: Clare West. CAST: Buster Keaton (il proiezionista/Projectionist; Sherlock, Jr.), Kathryn McGuire (la ragazza/The Girl), Joe Keaton (suo padre/The Girl's Father; uomo sullo schermo/man in film), Ward Crane (il dongiovanni locale/The Local Sheik; The Villain), Jane Connelly [la madre/The Mother], Erwin Connelly (il bracciante/The Hired Man; il maggiordomo/The Butler), Ford West [il direttore del cinema/Theatre Manager; Gillette], Doris Deane [la ragazza che ha perso un dollaro/Girl Who Loses Dollar], Christine Francis [commessa/Candy Store Girl], George Davis [cospiratore/Conspirator], Horace ("Kewpie") Morgan [cospiratore/Conspirator], John Patrick [cospiratore/Conspirator], Steve Murphy [cospiratore/Conspirator], Betsy Ann Hisle [ragazzina/Little Girl], Ruth Holly [la ragazza sullo schermo/Girl in Film Sequence]. PROD: Buster Keaton, Buster Keaton Productions, presented by Joseph M. Schenck. DIST: Metro Pictures Corporation. COPYRIGHT: 22.04.1924. USCITA/REL: 21.04.1924 (Hollywood previews), 27.04.1924 (Loew's State, Los Angeles), 25.05.1924 (Rialto, New York). COPIA/COPY: DCP, 47"24" (da/from 35mm, orig. l: 4,065 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Sherlock Jr., il terzo lungometraggio di Keaton, sta per compiere cent'anni, ma anche lo spettatore del XXI secolo continua a chiedersi come è stato fatto. Questo perché il film è stato realizzato praticamente senza effetti speciali, semplicemente sfruttando le fenomenali doti fisiche di Keaton, acquisite e sviluppate durante l'infanzia trascorsa nel vaudeville e nel 1924 al loro apice. Con perfetta disinvoltura egli viaggia seduto sul manubrio di una motocicletta in corsa, apparentemente ignaro del fatto che il guidatore è caduto. Poteva sviluppare a piacimento nuove capacità: per girare la scena in cui i cattivi hanno inserito una bomba in una palla da biliardo aveva bisogno di padroneggiare la stecca con sbalorditiva maestria, cosa che imparò subito a fare. Gli effetti speciali sono pochi, ma quelli che ci sono (gli istantanei cambi di costume effettuati semplicemente saltando attraverso un cerchio) sono concepiti ed eseguiti alla perfezione.

Per giustificare l'elaborata azione, Keaton (che voleva sempre evitare le trame "troppo assurde") la concepì come il sogno del proiezionista di una sala cinematografica, innamorato infelice ed entusiasta

Sherlock Jr., Keaton's third feature production, is close to its centenary, but even now challenges the 21st century viewer with questions of "How was it done?" The reason is that it was done virtually without special effects, but rather relying simply on Keaton's phenomenal physical skills, acquired and developed from his vaudeville infancy, and in 1924 at their summit. With perfect confidence he will ride seated on the handlebars of a speeding motorcycle, ostensibly unaware that the actual driver has fallen off. He could at will develop new skills: for a scene in which the villains have planted a bomb in a billiard ball, he required and thereupon achieved a breathtaking mastery of the billiard cue. There are few special effects, but where there are (the instantaneous costume changes effected by simply jumping through a hoop), they are perfectly devised and executed. To justify the elaboration of the action, Keaton (who never wanted his plots to be "too ridiculous") conceived it as the dream of a lovelorn movie-house projectionist and eager amateur



Sherlock Jr., 1924. Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

detective dilettante, che si addormenta accanto al proiettore e immagina di percorrere il corridoio in mezzo alla sala e di entrare nello schermo, per farsi travolgere dagli effetti di un rapido montaggio post-griffithiano che lo scaraventa qua e là con brusca violenza, e poi cacciarsi nei guai con la banda di ignobili malfattori che minaccia l'eroina; quest'ultima nella vita reale è la fidanzata del proiezionista, concupita da un perfido bellimbusto....

Il film contiene un singolare e inatteso omaggio. Il fedele assistente di Sherlock Junior è l'unico personaggio del film cui sia attribuito un nome: "Gillette". Si tratta di un evidente riferimento al grande attore statunitense William Gillette, che era stato il coautore del primo adattamento teatrale di *Sherlock Holmes* insieme al creatore di Sherlock, Sir Arthur Conan Doyle. Per una singolare coincidenza, nel 1905 il sedicenne Charles Chaplin aveva ottenuto il ruolo di Billy,

detective, who falls asleep at his projector and hallucinates that he has wandered down the aisle and entered the screen, to be discomfited by the effects of rapid, post-Griffith cutting that startlingly and suddenly relocate him, and by falling foul of the dastardly gang who are threatening the heroine, who happens to be the projectionist's real-life fiancée, coveted by a villainous lounge lizard....

There is an odd, unexpected tribute hidden in the film. Sherlock Junior's faithful assistant is the only character in the film given a name. The name is "Gillette" – evidently a nod to the great American actor William Gillette, who had co-scripted the first stage adaptation of Sherlock Holmes in collaboration with Sherlock's creator Sir Arthur Conan Doyle. By chance, in 1905 the 16-year-old Charles Chaplin had won



Sherlock Jr., 1924. Ford West, Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

il giovane assistente di Sherlock, nella riedizione londinese del lavoro teatrale curata dallo stesso Gillette. – DAVID ROBINSON

La musica Nel comporre quest'anno la partitura per *Sherlock Jr.* di Buster Keaton, penso di aver scritto almeno il doppio della musica necessaria, se non di più. È un film così ricco di sottigliezze, di umorismo e insieme di sincera empatia, di sequenze dalla coreografia perfetta, che avevo l'impressione di scrivere la musica per un balletto. Ogni volta che guardavo una scena la vedevo in maniera differente: ciò mi spingeva a dubitare costantemente delle mie decisioni e a desiderare di ricominciare da capo. Ed è quello che ho continuato a fare, anche quando la scadenza si avvicinava. Continuavo a chiedermi, è abbastanza sincera? È abbastanza divertente? C'è abbastanza suspense? O forse ce n'è troppa? Sono fermamente convinto che la musica per il cinema comico debba essere affrontata con grande serietà, che l'azione debba

the role of Sherlock's page, Billy, in Gillette's own London revival of the play. – DAVID ROBINSON

The music Composing the score for Buster Keaton's *Sherlock Jr.* in 2023, I think I wrote at least twice as much music as needed, if not more. This film is so very rich in its subtleties, humor layered with sincerity and empathy, and filled with so many well-choreographed sequences which almost gave the feeling as if I were writing for a ballet. Every other time I watched a scene I saw it differently, which made me doubt my decisions constantly, making me want to start all over. Which I kept doing, even with the deadline approaching. I kept asking myself, is it sincere enough? Is it funny enough? Is there enough suspense? Or too much? I strongly believe that music for comedy should be taken very seriously, that the action should be

essere vera azione e che l'amore e la disperazione debbano suonare reali. Ma ho prestato anche estrema attenzione alla musica folle, buffa, cui è accordata una cura pari al film stesso. Per me questa è stata la partitura più impegnativa cui abbia mai lavorato. È la mia versione definitiva? Forse no, ma ci ho messo tutto me stesso. – DAAN VAN DEN HURK

Il mistero Sherlock-Arbuckle

La presunta partecipazione di Roscoe "Fatty" Arbuckle con mansioni di regista alla lavorazione di *Sherlock Jr.* è entrata a far parte del folklore cinematografico, ed è da lungo tempo materia di accese discussioni tra i ricercatori e gli studiosi di Keaton. Grazie ai ricordi delle persone coinvolte (tra cui lo stesso Keaton), a osservatori e alle testimonianze della stampa dell'epoca e delle riviste specializzate, sappiamo che Arbuckle probabilmente lavorò al film nelle prime fasi della produzione. A causa degli scandali e dei processi in cui era stato coinvolto nel 1921 (alla fine fu assolto con le scuse formali della giuria), la carriera di Arbuckle come attore si era bloccata. Le cose iniziarono a migliorare quando egli firmò un contratto con il *Pantages Circuit* per una tournée di un anno nel vaudeville; cominciò inoltre a produrre e dirigere anonimamente una serie di comiche a due rulli interpretate da Poodles Hanneford e Al St. John e girate nello stabilimento di Keaton (l'interno della sala cinematografica di *Sherlock Jr.* compare nella comica di Al St. John *Never Again*).

A quasi un secolo di distanza ci vorrebbe Holmes in persona per ricomporre gli indizi. *Sherlock Jr.* era in produzione all'inizio del 1924, ma Arbuckle era certamente impegnato in altri progetti, anche se è possibile che abbia saltuariamente contribuito con alcune gag. Arbuckle, sembra, abbandonò il film perché le cose non andavano per il verso giusto: si disse tra l'altro che egli si dimostrava instabile e lunatico sul set, che non andava d'accordo con la protagonista Kathryn McGuire, e che la matriarca Peg Talmadge (la suocera di Keaton) non tollerava la sua presenza lì. Nelle prime scene di *Sherlock Jr.* aleggia in effetti una certa atmosfera alla Arbuckle, come il timido corteggiamento tra Buster e Kathryn McGuire e la scena in cui Keaton spazza freneticamente l'ingresso del teatro. Nel cast figurano numerosi interpreti abituali dei cortometraggi di Arbuckle, come Doris Deane (futura seconda moglie del comico) che descrive la banconota da un dollaro che ha perduto, Walter C. Reed nel ruolo dell'uomo del banco dei pegni che indica Ward Crane a Kathryn McGuire, e Christine Francis nella parte della commessa del negozio di dolci. Per ulteriori notizie sulla carriera di Arbuckle rimando al mio libro *Rediscovering Roscoe: The Films of "Fatty" Arbuckle* (2019). – STEVE MASSA

Maggiori dettagli sulla lavorazione di *Sherlock Jr.* e sul ruolo di Arbuckle a partire da interviste con Keaton e da un contributo dello storico francese Robert Florey da Hollywood nel 1924, si trovano in un pionieristico articolo di Kevin Brownlow e David Gill, pubblicato in italiano su *Griffithiana*, n. 29/30 del settembre 1987 ("Il caso Sherlock Junior"), e ora disponibile per la prima volta nell'originale inglese ("The 'Sherlock Junior' Question") sul sito della Cineteca del Friuli nella sezione "pubblicazioni/griffithiana".

proper action, and the love and despair should sound real. But I also gave a lot of attention to the crazy funny music, which is accorded as much care as the film itself. For me this was my most challenging score yet. Is it my definitive version? Maybe not, but I gave it all I had. – DAAN VAN DEN HURK

The Sherlock-Arbuckle Mystery

The rumored participation of Roscoe "Fatty" Arbuckle in a directorial capacity during the making of Sherlock Jr. has become part of cinema lore, and has long been a matter of keen discussion among Keaton scholars and researchers. Thanks to the recollections of people involved (including Keaton), observers, and items in the contemporary press and trade magazines, we know that Arbuckle probably worked on the film early in its production. Due to his 1921 scandal and trials (he was eventually acquitted, with a formal apology by the jury), Arbuckle's starring film career had come to a halt. Things started to pick up when he signed a contract with the Pantages Circuit for an extensive year-long vaudeville tour, and also began anonymously producing and directing a series of comedy two-reelers featuring Poodles Hanneford and Al St. John. These were shot on the Keaton lot (Sherlock Jr.'s movie theatre interior turns up in the Al St. John comedy Never Again).

Almost a century later one would need Holmes himself to piece together the clues. Sherlock Jr. was in production at the beginning of 1924, but Arbuckle was certainly busy with other projects, although he may have contributed gags from time to time. Arbuckle reportedly left the film because things weren't working out – stories include him being temperamental on the set, not getting along with leading lady Kathryn McGuire, and matriarch Peg Talmadge (Keaton's mother-in-law) making a fuss about him being there in the first place. The earlier scenes in Sherlock Jr. do have an Arbuckle feel, such as the shy courting of Buster and Kathryn McGuire, and Keaton's frantic sweeping in front of the theatre. The cast also includes numerous regulars from Arbuckle's shorts, such as Doris Deane (soon to be the second Mrs. Arbuckle) describing the dollar bill she's lost, Walter C. Reed as the pawnbroker who identifies Ward Crane to McGuire, and Christine Francis as the girl in the candy shop. For more on Arbuckle's career, see my book, Rediscovering Roscoe: The Films of "Fatty" Arbuckle (2019). – STEVE MASSA

More details about the making of Sherlock Jr. and the story of Arbuckle's role in its production, including interviews with Keaton and a contemporary report by French historian Robert Florey from Hollywood in 1924, can be found in a groundbreaking article by Kevin Brownlow and David Gill, published in Griffithiana 29/30 in September 1987 in Italian ("Il caso Sherlock Junior"), and now available for the first time in the original English ("The 'Sherlock Junior' Question"), recently posted on the Cineteca del Friuli's website in the publications/griffithiana section.