



RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

(AMAZONAS, MAIOR RIO DO MUNDO) (Divy veletoku Amazonky) (GB: The Wonders of the Amazon)
(BR 1918)

REGIA/DIR, PHOTOG: Silvino Simões dos Santos Silva. PROD: Amazônia Cine-Film. COPIA/COPY: DCP, c. 54'07" (da/from 35mm safety b&w dupe neg); did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

The Wonders of the Amazon (variamente tradotto) è il titolo che venne attribuito al documentario *Amazonas, maior rio do Mundo* di Silvino Simões dos Santos Silva (1886-1969) quando fu distribuito illegalmente in Europa, dopodiché è stato fino a oggi considerato perduto. L'ombra di questa leggendaria produzione del prolifico regista portoghese trasferitosi in Brasile incombe sulla storia del cinema brasiliano, di cui sono sopravvissuti ben pochi film realizzati nell'epoca del muto. Girato nelle zone brasiliane e peruviane dell'Amazzonia, sviluppato e montato a Manaus, il film fu venduto in maniera fraudolenta alla Gaumont, che lo proiettò in anteprima per stampa ed esercenti a Londra il 2 dicembre 1921, rimontato in 12 capitoli da mezzo rullo e con le didascalie di William George Clifford. Prima che il film uscisse nelle sale britanniche nel 1922, il responsabile dell'esportazione illegale, Propércio de Mello Saraiva, pubblicò un articolo illustrato su *The Wide World Magazine* (01.1922), descrivendo, non senza prendersi qualche libertà narrativa, le avventure che ne avevano costellato la lavorazione e proclamando di esserne il regista. Poco dopo, quando uscì a Parigi con il titolo *Les merveilles de l'Amazone*, il film fu lodato da Léon Moussinac su *L'Humanité* (02.07.1923), che lo giudicò "un documento di prim'ordine sugli usi, i costumi e gli aspetti più diversi e contrastanti della vita delle razze umane". Il film circolò fino al 1931 circa, tra l'altro in Italia, Germania e Cecoslovacchia. In seguito ne scomparve ogni traccia, fino a quando nel 2023 è stato fortunatamente identificato al Národní filmový archiv di Praga.

The Wonders of the Amazon (variously translated) was the title given to the documentary *Amazonas, maior rio do Mundo* by Silvino Simões dos Santos Silva (1886-1969) when it was illegally distributed in Europe, and until now it has been considered lost. A legendary production by this prolific Portuguese director based in Brazil, it looms large in the history of Brazilian cinema, which counts few remaining films from the silent period. Shot in the Brazilian and Peruvian Amazon, developed and edited in Manaus, the film was fraudulently sold to Gaumont, who first trade showed it in London on 02.12.1921, recut into 12 half-reel chapters and titled by William George Clifford. Before its wider British release in 1922, the man responsible for its illegal export, Propércio de Mello Saraiva, published an illustrated article in *The Wide World Magazine* (01.1922) about the adventures involved in its filming, not without fictional liberties, claiming he was the director. Shortly after, when exhibited in Paris as *Les merveilles de l'Amazone*, it was praised by Léon Moussinac in *L'Humanité* (02.07.1923), as "a first-rate document on the mores, customs, and most contrasting and varied aspects of the races." The film circulated until around 1931, including in Italy, Germany, and Czechoslovakia. All traces of it then disappeared, until it was fortuitously identified at the Národní filmový archiv in Prague in 2023.

The documentary was the main venture of Amazônia Cine-Film (1917-1920), based in Manaus and headed by Silvino Santos,



[Amazonas, maior rio do Mundo], 1918. (Národní filmový archiv, Praga)



Il documentario fu la più importante impresa dell'Amazônia Cine-Film (1917-1920), casa cinematografica di Manaus guidata da Silvino Santos che, insieme a Luiz Thomas Reis, regista di *Rituais e festas Bororo* (1917), fu uno dei principali documentaristi del cinema brasiliano di inizio Novecento. Saraiva era stato incaricato di negoziare ufficialmente la vendita di *Amazonas, maior rio do Mundo* su scala internazionale, ma dileguandosi con la copia provocò il fallimento della società di produzione, rivoluzionando così l'intera traiettoria professionale del cineasta. A causa del furto, a quanto sembra, in Brasile il film non fu mai proiettato in pubblico.

Da un'attenta visione della copia ceca, *Divy veletoku Amazonky*, emergono evidenti affinità con il maggior successo di Silvino Santos, *No paiz das Amazonas* (1922), realizzato sotto gli auspici della J. G. Araújo & Cia di Manaus. Da un esame parallelo risulta chiaro che Santos cercò di realizzare un vero e proprio rifacimento, sviluppando i sottotemi geografici ed etnografici del documentario precedente (noci, caucciù, caccia ai lamantini e pesca dell'arapaima, ecc.), oltre a riprodurre i ritmi del montaggio, le inquadrature e la sequenza delle riprese. Sarebbe come confrontare il perduto precursore di *Nanook of the North* realizzato nel 1914 da Robert Flaherty con il classico del 1922. Ogni cosa è differente eppure assai simile, con pochissime location cambiate. In un unico caso si può dimostrare che Santos abbia riutilizzato le stesse riprese: si tratta delle sequenze riguardanti i rituali degli indigeni peruviani Witoto, riconoscibili in entrambi i film (soprattutto i due Witoto che ostentano le loro orecchie e le collane di denti), benché non tutte le inquadrature di un film compaiano nell'altro.

Divy veletoku Amazonky combina vari generi, tra cui in particolare i film

who, alongside Luiz Thomas Reis, director of *Rituais e festas Bororo* (1917), was one of the main non-fiction filmmakers active in Brazilian cinema in the early 20th century. Saraiva was tasked with officially negotiating the international sale of *Amazonas, maior rio do Mundo*, but his absconding with the print caused the production company to go bankrupt, reorienting the filmmaker's entire trajectory. Due to the theft, it is believed that the film was never given a public screening in Brazil.

A close viewing of the Czech print, *Divy veletoku Amazonky*, reveals strong parallels with Silvino Santos' greatest success, *No paiz das Amazonas* (1922), made under the auspices of the Manaus-based J. G. Araújo & Cia. When examined side-by-side, it becomes apparent that Santos attempted a true remake, developing geographic and ethnographic subthemes in the earlier documentary (nuts, rubber, manatee and pirarucu fishing, etc.), as well as reproducing editing rhythms and the framing and sequencing of shots. It's the equivalent of being able to compare Robert Flaherty's lost 1914 precursor of *Nanook of the North* with the 1922 classic. Everything is different yet very similar, with very few location changes; the only footage that Santos demonstrably reused involves the rituals of the indigenous Peruvian Witoto, who can be recognized in both films (especially the two Witoto who show off their ears and tooth necklaces), although not all shots existing in one film appear in the other.

Divy veletoku Amazonky combines genres, most notably the

di viaggi: è un percorso fluviale che esplora i paesaggi della foresta e si sofferma nelle capitali amazzoniche di Belém e Manaus nonché nelle città di Itacoatiara (Amazonas) e Santarém (Pará), e in luoghi di interesse naturale, villaggi e approdi lungo fiumi come il Rio delle Amazzoni, il Solimões e il Purus. Alcuni sono menzionati nelle didascalie, altri sono riconoscibili soltanto attraverso l'analisi delle immagini (come la distinzione tra i porti di Manaus e Belém), oppure tramite l'incrocio con fonti documentarie superstiti. Il film ha però un carattere moderno, in quanto elimina la figura dell'esploratore/viaggiatore, lasciando agli spettatori l'unica guida delle didascalie per comprendere l'articolazione, talvolta sottile, tra le inquadrature o le sequenze.

D'altra parte *Divy veletoku Amazonky* civetta con i film industriali e coloniali nelle sequenze che descrivono nei dettagli i procedimenti relativi all'estrazione di prodotti locali interessanti per gli stranieri, come il caucciù, il legname, le noci del Brasile, il cotone, le pelli di animali selvatici e le piume d'airone che allora costituivano un elemento di base della moda femminile. Vi sono inoltre aspetti propri dei film sulla natura, come le notevoli immagini di animali selvatici e domestici tra cui spicca il simpatico cane con la fiaschetta di zucca decorata di Santarém.

La copia riscoperta sembra completa e, salvo rare eccezioni, corrisponde a quanto ci dicono le fonti documentarie visive e scritte. La lacuna più identificabile riguarda l'assenza delle scene sulla produzione del cacao a Santarém, segnalate nella documentazione (e nelle didascalie in ceco) ma stranamente assenti nelle sequenze corrispondenti, benché il comune sia rappresentato dal porto e dalle zucche indigene decorate.

Nella sua autobiografia non pubblicata *Romance da minha vida* (Il romanzo della mia vita), Silvino Santos ricorda che le didascalie furono realizzate in Inghilterra; si presume quindi che anche quelle ceche siano opera del distributore locale, e ciò spiega il tono colonialista degli elogi rivolti alle infrastrutture e al moderno urbanesimo di Manaus, Belém e Santarém, a scapito di tutte le altre località. In armonia con quest'impostazione, il documentario contiene una sequenza etnografica (altro genere cinematografico rilevante) che illustra i preparativi per un rituale celebrato dalle donne indigene del territorio Witoto nel Perù occidentale, ma definisce i Witoto "selvaggi" che "solo 50 anni fa decoravano le proprie capanne con i teschi dei nemici".

Scrivendo le sue memorie a Manaus nel 1969, Silvino manifestò il proprio rammarico per la scomparsa del film che "è ancora nell'orbita dei pianeti". Nel febbraio del 2023 il Národní filmový archiv ha inviato un link al film a Jay Weissberg; quest'ultimo mi ha poi contattato per confermare la sua ipotesi che il documentario fosse in effetti l'opera perduta di Santos. La copia DCP dell'archivio di Praga è ricavata da un controtipo negativo in bianco e nero ottenuto nel 1981 da un nitrato imbibito, ora completamente degradato. – Sávio Luis Stoco

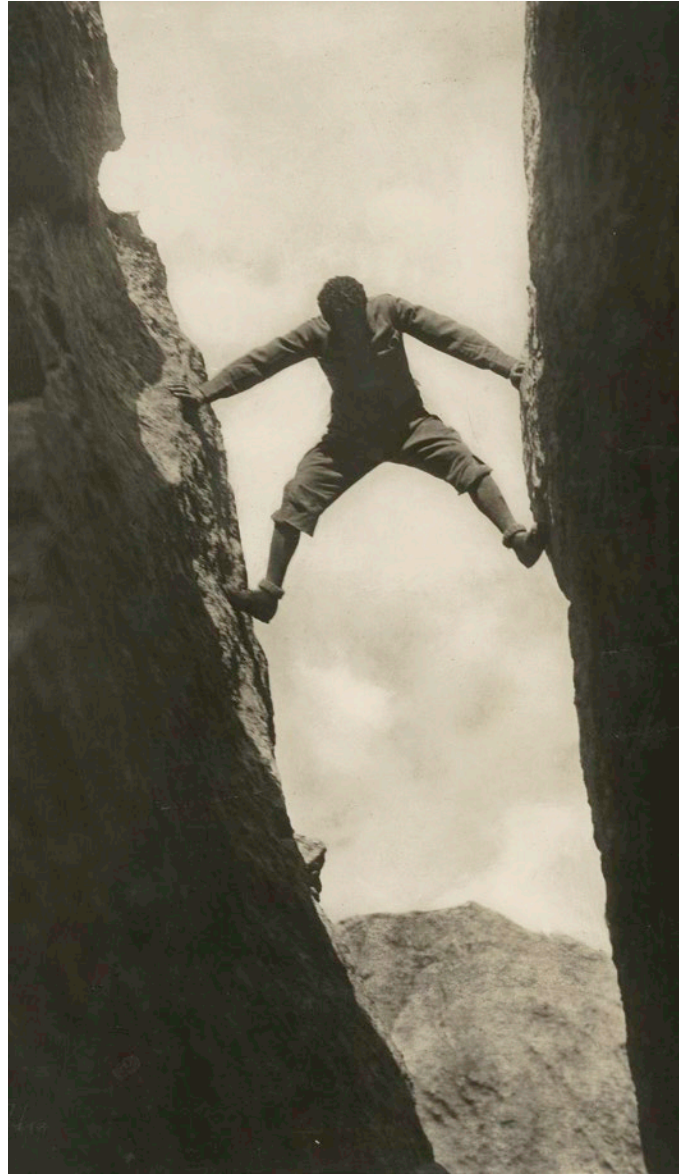
travel film, with its river journey, exploration of forest landscapes, and stops in the Amazonian capitals of Belém and Manaus together with the cities of Itacoatiara (Amazonas) and Santarém (Pará), as well as natural landmarks, villages, and shipping stations along river channels such as the Amazon, the Solimões, and the Purus. Some of these are named in the intertitles, others are only recognizable through image analysis (such as the distinction between the ports of Manaus and Belém) or inferences from surviving documentary sources. However, the film has the modernity of eliminating the figure of the explorer/traveller, leaving the audience with only the intertitles as a guide to understanding the sometimes subtle articulations between shots or sequences.

Furthermore, *Divy veletoku Amazonky* flirts with industrial and colonial films in sequences detailing the processes related to the extraction of local products of interest to foreigners, such as rubber, wood, Brazil nuts, cotton, wild animal skins, and egret feathers, which were a staple of women's fashion at the time. In addition there are elements of nature films in the prominent appearance of wild and domestic animals, including the friendly dog wearing a decorated gourd from Santarém.

This rediscovered print appears to be complete and accords with what's known from the documentary record, both visual and written, with rare exceptions. The most identifiable gap is the absence of scenes showing the production of cocoa in Santarém, referred to in documentation (and in the Czech intertitles), but which strangely are absent in corresponding shots, even though the municipality is represented with its port and decorated indigenous gourds.

Silvino Santos mentions in his unpublished autobiography *Romance da minha vida* [*Romance of My Life*] that the intertitles were done in England, so it's assumed the Czech titles were also written by the local distributor, which explains the colonialist tone praising the modern urbanism and infrastructure in Manaus, Belém, and Santarém, to the detriment of all the other locations. In keeping with this vision, the documentary presents an ethnographic sequence (another relevant film genre) showing preparations for a ritual carried out by indigenous women in Witoto territory in eastern Peru, but calls them "savages" who "only 50 years ago decorated their huts with the skulls of their enemies."

Writing his memoir from Manaus in 1969, Silvino expressed his sadness that the film had vanished: "it is still in the orbit of the planets." In February 2023 the Národní filmový archiv sent a link of the film to Jay Weissberg, who then contacted me to confirm his suspicion that the documentary was indeed Santos' lost work. The DCP made by the Prague archive derives from a b&w dupe negative made in 1981 from a now disintegrated tinted nitrate print. – Sávio Luis Stoco



Der Berg des Schicksals, 1924. Hannes Schneider (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden)

DER BERG DES SCHICKSALS (US: **The Peak of Fate**) [La montagna del destino] (DE 1924)

REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY, MONT/ED: Arnold Fanck. PHOTOG: Arnold Fanck, [esterni/exteriors, locations: Hans Schneeberger, Herbert Oettel; interni/interiors: Eugen Hamm, Sepp Allgeier]. SCG/DES: Leopold Blonder. CAST: Hannes Schneider (*lo scalatore/the climber*), Frida Richard (*sua madre/his mother*), Erna Morena (*sua moglie/his wife*), Luis Trenker (*suo figlio/his son*), Hertha von Walther (*Hella, sua figlia/his daughter*), Gustav Oberg (*l'amico dello scalatore/the climber's friend*), Werner Scharschmidt (*montanaro/mountaineer*), H. von Hoeslin (*montanaro/mountaineer*), Arnold Ernst Fanck. PROD: Arnold Fanck, Berg- und Sportfilm GmbH, Alpenfilm AG. V.C./CENSOR DATE: 17.03.1924; 30.01.1930. USCITA/REL: 10.05.1924 (Theater am Nollendorfplatz, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 86', col. (da/from 35mm nitr., orig. 2432 m., 20 fps; imbibizione/tinting); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden. Restauro/Restored 2022.

Nel 1913 il ventiquattrenne Arnold Fanck, studente tedesco di geologia a Zurigo e appassionato di sci e di alpinismo, si unì a una cordata che scalava il Monte Rosa per filmare e documentare la spedizione. Quest'esperienza suscitò in lui la passione per la fotografia e la produzione cinematografica. Dopo la prima guerra mondiale egli co-fondò la Berg- und Sportfilm GmbH Freiburg (Società per il cinema sportivo e di montagna), una piccola casa di produzione specializzata in brevi documentari informativi, perfezionando così per alcuni anni le sue competenze tecniche. Nel 1924, per il suo primo lungometraggio di finzione, *Der Berg des Schicksals*, egli si assunse tutti i compiti essenziali – fotografia, sceneggiatura, regia, montaggio, produzione – e scelse come interpreti il campione olimpico di sci Hannes Schneider (*lo scalatore*) e l'alpinista professionista Luis Trenker (*il figlio adulto di lui*). Le parti femminili furono affidate ad attrici esperte: Erna Morena (*Das indische Grabmal* [*Il sepolcro indiano*], Joe May, 1921) è la moglie dello scalatore; la caratterista Frida Richard (*Rausch* [*Nel turbine*], Ernst Lubitsch, 1921) è sua madre; e Hertha von Walther (*Die Liebe der Jeanne Ney* [*Il giglio nelle tenebre*], G.W. Pabst, 1927) è sua figlia Hella.

Fanck partì dalle immagini piuttosto che da un copione. Girò dapprima una gran quantità di riprese, guidato soltanto dal suo gusto estetico e dal fascino che esercitavano su di lui le arrampicate e gli idilliaci paesaggi montani. Poi si servì della scrittura per costruire un racconto che gli consentisse di riunire il maggior numero possibile di immagini. Qui a ispirarlo fu la vera storia dell'alpinista Carlo Garbari (*"Carbarie"* nel film), che era morto nel tentativo di scalare in solitaria la Guglia di Brenta (ora chiamata comunemente il Campanile Basso) nelle Dolomiti. Le scene girate in studio da Eugen Hamm e Sepp Allgeier avevano dunque una funzione di sostegno, volta a valorizzare la vicenda iniziale e conferirle una reale carica drammatica. Ne risulta una ricca serie di immagini, uniche nel loro genere, in cui i protagonisti sono la montagna, la natura e gli elementi.

Il carattere non convenzionale del film dovette però scontrarsi con i preconcetti dei distributori che, preoccupati per la mancanza di una sceneggiatura solida, lo declassarono al rango di documentario popolare, con modeste aspettative di profitto. Con limitate risorse finanziarie Fanck predispose un negativo da cui trasse un piccolo numero di copie, arricchite con qualche imbibizione. Egli promosse il film presentandolo come esempio di un genere di sua creazione, un *"Natur-Spielfilm"* (*"film di fiction sulla natura"*), definizione che mantenne per tutte le sue produzioni successive. Affidò l'elaborazione del manifesto

In 1913, 24-year-old Arnold Fanck, a German geology student in Zurich and a keen skier and free-climber, joined a group scaling Monte Rosa, filming and documenting the expedition. The experience sparked his passion for photography and filmmaking, and after the First World War he co-founded Berg- und Sportfilm GmbH Freiburg (Freiburg Mountain and Sports Film Co.), a small production company specializing in short information documentaries, honing his technical skills over the next few years. In 1924 his first fiction feature, Der Berg des Schicksals, saw him taking on all the essential roles – photography, scriptwriting, direction, editing, production – while entrusting the acting to the Olympic ski champion Hannes Schneider (the climber) and the professional mountaineer Luis Trenker (playing his adult son). The female roles were given to experienced players: Erna Morena (Das indische Grabmal, Joe May, 1921) as the climber's wife; character actress Frida Richard (Rausch, Ernst Lubitsch, 1921) as his mother; and Hertha von Walther (Die Liebe der Jeanne Ney, G.W. Pabst, 1927) as his daughter Hella.

Fanck began with images rather than a script. He first shot a huge amount of footage, guided solely by his aesthetic taste and his fascination for the practice of climbing and idyllic mountain settings. Then he used writing to create a narrative that would allow him to bring together as many images as possible. Here he was inspired by the true story of the climber Carlo Garbari ("Carbarie" in the film), who had died in a solo attempt to scale the Guglia ("spire") di Brenta (now commonly known as the Campanile Basso) in the Dolomites. Scenes shot in a studio by Eugen Hamm and Sepp Allgeier thus had a supporting function, enhancing the initial story and giving it a real dramatic charge. The result is a rich series of images, unique of their kind, with the leading roles played by the mountain, nature, and the elements.

However, the film's unconventional quality clashed with the preconceptions of the distributors, whose fear of the lack of a solid screenplay led them to downgrade it to the status of a popular documentary, with low expectations for profit. With limited finances, Fanck compiled a negative from which he made a small number of prints, enriched with occasional tinting. He promoted the film as belonging to a genre of his own conception, a "Natur-Spielfilm" ("Nature-fiction film"), retaining this definition for all his subsequent productions. He entrusted the poster design to the celebrated

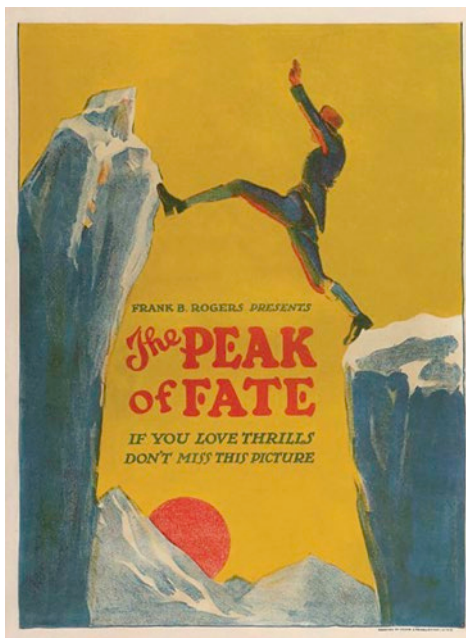
al celebre illustratore Theo Matejko e infine affittò a proprie spese un cinema di Berlino, il Nollendorf-Theater, in cui fece proiettare il film due volte al giorno per i quattro mesi estivi. I risultati al botteghino e i giudizi della critica furono estremamente positivi, e le numerose proiezioni che registrarono il tutto esaurito ripagarono Fanck delle spese, richiamando finalmente l'attenzione di un distributore vero e proprio.

Con più cospicue risorse finanziarie, Fanck lavorò a una nuova versione del negativo, integrandovi scene e riprese originariamente scartate per soddisfare la domanda del pubblico e dei critici ed avere così materiale per nuove copie. La versione originale del film fu riveduta, includendovi nuove sequenze, imbibizioni e didascalie, e arrivando così a una versione veramente nuova, che fu sottoposta all'approvazione della commissione di censura nel 1930.

Il restauro Per il restauro in 2K di *Der Berg des Schicksals* avviato dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung nel 2018, sono state digitalizzate le ultime due copie nitrato del film ancora esistenti in Germania. Una era appartenuta al Gosfilmofond di Mosca, mentre l'altra, più lunga di quasi 200 metri, faceva parte della collezione privata di Leni Riefenstahl ora alla Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, che possiede anche altri frammenti nitrato del film. Entrambe le copie sono ora conservate al Bundesarchiv di Berlino.

L'esame dei codici stampati sui margini ha permesso di stabilire che ambedue le copie sono state realizzate usando pellicola risalente all'epoca della distribuzione originale del film. La natura e la forma delle giunte manuali e di quelle riprodotte sulla pellicola indicano che in vari momenti, contemporanei o successivi alla distribuzione del film, le due copie sono state oggetto di interventi di montaggio significativamente diversi tra loro. Il montaggio della copia più lunga è parso più affidabile e, in assenza di fonti secondarie in grado di offrire conferme sicure, è stata usata questa versione, nonostante varie incongruenze e lacune narrative, compensate o corrette digitalmente ricorrendo all'altra copia superstita, che ha costituito la guida per la ricostruzione delle scene imbibite e della loro funzione narrativa.

La complessa procedura è stata effettuata con il sostegno del Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien e la generosa partecipazione di membri della Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. Quella ottenuta può essere considerata la versione più completa e accurata del film esistente tra il periodo postbellico e i giorni nostri. – LUCIANO PALUMBO



Der Berg des Schicksals, 1924. Pubblicità per l'edizione americana/Advertisement for the American release, 1925. (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden)

illustrator Theo Matejko, and finally, at his own expense, rented a cinema in Berlin, the Nollendorf-Theater, where he had the film screened twice a day over the four summer months. Box office and critical reactions were extremely positive, and multiple sold-out screenings paid off Fanck's expenses, finally attracting the attention of a proper distributor.

With improved financial support, Fanck worked on a new version of the negative, integrating originally discarded scenes and takes to meet the demand from both audiences and critics and thus create material for new prints. The original version of the film was revised, and now included entirely new shots, tinting, and intertitles, which ultimately led to a truly new version, which was submitted for approval by the Board of Censors in 1930.

The restoration The last two nitrate prints of the film surviving in Germany were digitized for the 2K restoration of *Der Berg des Schicksals* by the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, beginning in 2018. One had belonged to Gosfilmofond, Moscow, while the other, about 200 metres longer, formed part of

the private collection of Leni Riefenstahl, and is now part of the Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, which also holds other nitrate fragments of the film. Both prints are now housed in the Bundesarchiv in Berlin.

Study of the edge codes made it possible to determine that both prints were made using material produced in the period of the film's original release. However, the nature and form of the physical and duplicate (printed-in) splices indicate that substantial differences in editing between the two prints occurred at different times, contemporary with and subsequent to the film's distribution. The editing of the longer print appeared to be more reliable, and in the absence of secondary sources that might offer certain confirmation, this version was used, in spite of various gaps in the narrative and inconsistencies, which were compensated for or digitally corrected using the other surviving print, which served as a guide for reconstructing the tinted scenes and their narrative function.

The complex processing was carried out with the support of the Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien and the generous participation of sponsors from the Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. The result is believed to be the most complete and accurate version of the film surviving between the post-war period and our own day. – LUCIANO PALUMBO

CIRCE THE ENCHANTRESS (Svůdná kouzelnice) (Circe la maga) (US 1924)

REGIA/DIR: Robert Z. Leonard. SOGG./STORY: Vicente Blasco Ibáñez. ADAPT: Douglas Z. Doty. DID/TITLES: Fanny Hatton, Frederic Hatton. ASST DIR: David Todd. PHOTOG: Oliver T. Marsh. SCG/DES: Cedric Gibbons. COST: Sally Milgrim (per/for Mae Murray). CAST: Mae Murray (*Circe, la mitica dea/Mythical Goddess; Cecilie Brunne*), James Kirkwood (Dr. Wesley Van Martyn [Dr. Peter van Martyn]), Thomas Ricketts (*Archibald Crumm*), Charles Gerrard [Gerard] (*Ballard "Bal" Barrett ["Bal" Ballard]*), William Haines (*William Craig [Jeff Craig]*), Lillian Langdon (*suor/Sister Agatha*), Gene Cameron (*"Madame" Ducelle, modiste ["Madame" Du Selle]*), [Lillian Lawrence, Sayre Dearing]. PROD: Robert Z. Leonard, Tiffany Productions. DIST: Metro-Goldwyn Distributing Corp. USCITA/REL: 10.06.1924. COPIA/COPY: 35mm, 4967 ft. (orig. l: 6882 ft.), 66' (20 fps); did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Mae Murray era all'apice della carriera quando il celebre romanziere spagnolo Vicente Blasco Ibáñez scrisse per lei il soggetto di *Circe the Enchantress*. Grazie al suo talento di ballerina era passata dal vaudeville a Broadway, aveva conquistato i cabaret di New York, aveva aperto il sentiero che da Ziegfeld Girl l'avrebbe portata ad essere una star di Hollywood e aveva girato 32 film, 23 dei quali diretti dal suo partner creativo e sentimentale Robert Z. Leonard: di questi 7 erano stati prodotti dalla loro società, la Tiffany Productions. Negli Stati Uniti, vari romanzi di Blasco Ibáñez erano stati trasposti sullo schermo – *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) con il titolo *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) nel 1921, *Sangre y arena* (1908) come *Blood and Sand* (*Sangue e arena*) nel 1922 e *Los enemigos de la mujer* (1919) da cui fu tratto *Enemies of Women* (*I nemici delle donne*) nel 1923 – ma il suo vivo desiderio era di scrivere direttamente per il cinema. L'interpretazione di Murray in *Fascination* (*Incantesimo del piacere*; 1922), che in Spagna ebbe un sensazionale successo al botteghino, lo ispirò a creare una vicenda basata sull'antico mito greco di Circe: la storia di una moderna tentatrice che accende negli uomini una passione ossessiva, tale da spingerli a ricoprirla di perle per essere trattati come porci. Questo spunto divenne poi la base della pubblicità del film: come proclamavano gli annunci, "il genio di Ibáñez ha forgiato uno straordinario dramma intorno alla brillante personalità di Mae Murray".

Circe era veramente un film costruito su misura per l'attrice, con un ruolo in cui la sua immagine traspariva appieno e allo stesso tempo ampliava la sua gamma espressiva – da dea appassionata a vivace ninfa del jazz, scolara malinconica, flessuosa ballerina, riservata insegnante in un convento e commovente paziente: per i recensori coevi la sua interpretazione nella parte di Cecilie raggiunse vette di autentico valore artistico. Come Florence Lawrence, sottovalutata caporedattrice per gli spettacoli del *Los Angeles Examiner*, osservò (in un ritaglio non datato), "La vicenda ... fornisce alla maliziosa star l'occasione di esibirsi in una caratterizzazione vivace e camaleontica. Ella incarna di volta in volta l'idolo viziato e coccolato di un circolo di ricchi adoratori e la donna triste e pensosa che implora l'attenzione dell'unico uomo degno da lei conosciuto".

Benché la copia conservata a Praga sia incompleta, la trama rimane sostanzialmente integra. Il film inizia in una dimora nella mitica isola di Eea dove la maga Circe, figlia di Elio, dio del sole, trasforma in maiali i compagni di Odisseo. Nel frattempo, nella sua villa in stile Gatsby sulla costa settentrionale di Long Island, Cecilie Brunne (la moderna

Mae Murray was at the top of her game when the celebrated Spanish novelist Vicente Blasco Ibáñez penned the story of Circe the Enchantress for her. She had already danced her way from vaudeville to Broadway, conquered the New York cabarets, pioneered the path from Ziegfeld Girl to Hollywood star, and made 32 films – 23 directed by her creative and romantic partner Robert Z. Leonard, 7 of which were produced by their company Tiffany Productions. Although several of Blasco Ibáñez's novels had been produced as films in the United States – Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1916), released as The Four Horsemen of the Apocalypse in 1921, Sangre y arena (1908) as Blood and Sand in 1922, and Los enemigos de la mujer (1919) as Enemies of Women in 1923 – he yearned to write something directly for the screen. Murray's presence in Fascination (1922), a box-office sensation in Spain, inspired him to create a story based on the ancient Greek myth of Circe: the tale of a modern temptress who lures men to a passionate obsession, in which they lavish her with pearls and are treated like swine in return. This origin story then became the basis of the film's promotion, as advertisements proclaimed, "Ibanez' genius has wrought a stupendous drama about the brilliant personality of Mae Murray."

Circe indeed provided Murray with a new vehicle, a role that resonated with her image, while widening her range of expression – from incandescent goddess to vivacious jazz nymph, melancholy schoolgirl, lithe dancer, demure convent teacher, and pathetic patient – and contemporary reviewers considered her work as Cecilie a performance of genuine artistic merit. As Florence Lawrence, in her under-recognized position as drama editor of the Los Angeles Examiner, observed in an undated clipping, "The story...gives the piquant star a vivid and chameleon-like characterization. She is alternately the spoiled and petted darling of a circle of rich adorsers, and the wistful woman, beseeching attention from the one worthwhile man in the whole of her acquaintance."

While the surviving print from Prague is incomplete, the narrative remains largely intact. The film opens at a villa on the mythical island of Aea, where Circe the sorceress, daughter of Helios the Sun god, transforms Odysseus's sailors into swine. Meanwhile, at her Gatsby-esque villa on the north shore of Long Island, Cecilie Brunne (the modern Circe) is giving one of her



Circe the Enchantress, 1924. Gene Cameron, William Haines, Mae Murray, Charles K. Gerrard. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)



Circe the Enchantress, 1924. William Haines, Mae Murray, Charles K. Gerrard. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)



Circe the Enchantress, 1924. Mae Murray. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



ML8-45

Circe the Enchantress, 1924. Charles K. Gerrard, Mae Murray, William Haines.
(Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Circe) dà una delle sue feste jazz, circondata da una schiera di ammiratori alticci. Cecilie ha in animo di sedurre il suo vicino, il famoso chirurgo Wesley Van Martyn, che però la respinge e si allontana disgustato. Ella è follemente innamorata di lui, ma lui non ha alcun interesse per donne come lei. Cecilie ritorna con la memoria al giorno in cui lasciò la scuola delle suore a New Orleans, e al successivo disincanto per gli uomini e la vita. Affranta, decide di dimenticare tutto con una notte di bagordi. Dopo una danza scatenata, perde al gioco denaro, villa e preziosi gioielli e infine frantuma il bicchiere di vino che stringe in mano, tagliandosi un'arteria. Chiamato in soccorso, il dottor Van Martyn sutura la ferita, sventa una rissa mortale tra due spasimanti e se ne va, dopo aver stigmatizzato il comportamento di lei. Ella lo rincorre, provando un senso di rimorso per la prima volta in vita sua; gli getta un ultimo sguardo innamorato, lo bacia e torna di nascosto al vecchio convento di New Orleans. Ferita da un'automobile lanciata a tutta velocità mentre tenta di salvare una bambina, rimane temporaneamente paralizzata. Il dottor Van Martyn, in cui si è risvegliata la passione, la trova, ed ella, spinta dall'amore per lui, riesce a muovere i primi passi per gettarsi tra le sue braccia.

Circe è il ventiquattresimo e ultimo film di Mae Murray diretto da Robert Z. Leonard; i critici elogiarono la mano sicura con cui egli aveva girato le scene del convento, dell'adolescenza di Cecilie e dell'ospedale, palpitanti di vivo interesse umano, e le straordinarie scene della festa, filmate nei fastosi interni di Cedric Gibbons valorizzati dai fini effetti di chiaroscuro dell'operatore Oliver T. Marsh. Tutti questi aspetti emergono nella copia superstite che, pur incompleta, ha molto da offrire oggi, in particolare in due scene di ballo: una nello stile della danza moderna alla Isadora Duncan, l'altra nel linguaggio del jazz, con Mae accompagnata da un sestetto jazz afroamericano non ancora identificato. C'è anche un personaggio inconfondibilmente caratterizzato come gay, lo stilista "Madame" Ducelle, abbigliato con un tutù, che nella didascalia superstite si presenta addirittura come "regina delle fate" (presumibilmente i distributori cecchi pensavano che un uomo, Gene Cameron, non potesse interpretare un personaggio femminile, e quindi spostarono l'indicazione riferendola a un'attrice non identificata che compare nella stessa scena della festa). Soprattutto, vediamo Mae Murray nel penultimo successo della sua carriera mentre il suo matrimonio con Leonard stava per finire. All'epoca in cui fu girato *Circe* ella aveva 39 anni (non 32, come voleva la sua leggenda attentamente costruita), e si accingeva a diventare la prima regina della neocostituita M-G-M (l'anno successivo fu la protagonista di *The Merry Widow* di Stroheim, proiettato alle Giornate nel 2009). — ARTEMIS WILLIS

jazz dinner parties, surrounded by a drunken crew of admirers. Cecilie has plans to seduce her neighbor, the famous surgeon, Dr. Wesley Van Martyn, but he spurns her advances and leaves in disgust. She has fallen desperately in love with him, but he is not interested in women of her kind. Her thoughts travel to the day she left the convent school in New Orleans, and her subsequent disillusionment with men and life. Heartbroken, she determines to forget everything with a night of carousal. Following a wild dance, she gambles away her money, villa, and precious jewels, and shatters her wine glass in her hand, cutting an artery. Summoned to the scene, Dr. Van Martyn sutures her wound, prevents a mortal brawl between two of her suitors, and leaves after denouncing her actions. She rushes after him, feeling remorse for the first time in her life. She casts one final amorous glance, kisses him, and steals back to the old convent in New Orleans. Injured by a speeding car while trying to save a child, she is temporarily paralyzed. Dr. Van Martyn, now awakened to passion, finds her, and her overwhelming love for him enables her to walk into his arms.

Circe was the 24th and final Mae Murray film Robert Z. Leonard directed, and reviews praised his deft handling of the convent, girlhood, and hospital scenes, imbued with great human interest, as well as the sensationally staged party scenes, filmed in Cedric Gibbons' rich interiors, enhanced by cameraman Oliver T. Marsh's fine chiaroscuro effects. These features are all apparent in the surviving print, which although incomplete has much to offer today, notably two dance numbers: one in the style of modern dance à la Isadora Duncan, the other in the jazz idiom, with Mae accompanied by an as-yet-unidentified six-piece African-American jazz ensemble. There is also a character unmistakably coded as gay, the tutu-donning modiste "Madame" Ducelle, who even declares himself "a fairy queen" in the surviving intertitle. (Presumably the Czech distributors assumed that a man, Gene Cameron, couldn't be playing a female character, and they shifted the identification so it refers to an unidentified actress in the same dinner party scene.) Above all, we see Mae Murray as her marriage to Leonard was ending, in the penultimate success of her career. At the time of *Circe* she was actually 39 (not 32, according to her carefully managed legend), and on the verge of becoming the first queen of the newly formed M-G-M (the following year she starred in Stroheim's *The Merry Widow*, screened in Pordenone in 2009).

ARTEMIS WILLIS

CONRAD IN QUEST OF HIS YOUTH (US 1920)

REGIA/DIR: William de Mille. SCEN: Olga Printzlau, dal romanzo di/ based on the novel by Leonard Merrick (1903). PHOTOG: Guy Wilky. SCG/DES: Wilfred Buckland. SET DRESSER: Mitchell Leisen. ASST DIR: Julius Eschrich. CAST: Thomas Meighan (Conrad Warrenner), Mabel Van Buren (Nina), Mayme Kelso (Gina), Bertram Johns (Ted), Margaret Loomis (Rosalind), Sylvia Ashton (Mary Page), Kathlyn Williams (Mrs. Adaile), Charles Ogle (Dobson, il cameriere/Conrad's valet), Ruth Renick (Tattie), A. Edward Sutherland (Conrad at 17), Clarence Burton, Bertie Johns. PROD: William de Mille, Famous Players-Lasky Corporation. DIST: Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 05.12.1920. COPIA/COPY: DCP (2K), 76'47", col. (da/from 35mm pos. nitr., 20 fps, orig. I: 5926 ft.; imbibizione/tinting); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro digitale/Digitally restored 2022; imbibizione ricreata sulla base delle indicazioni riportate in un copione conservato alla Margaret Herrick Library / tinting recreated using a tinting continuity in the Paramount Scripts Collection at the Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.

“Quando avevo l’influenza, ho trovato grande conforto nelle opere di Leonard Merrick”, dichiarò Virginia Woolf all’amico Saxon Sydney-Turner nel febbraio 1918, il periodo in cui stava scrivendo per il *Times Literary Supplement* (04.07.1918) una recensione di due ristampe dei romanzi di Merrick: “Siamo chiaramente davanti a un romanziere dotato di arguzia”, scrisse la Woolf, “di un tocco leggero, di un’intelligenza sensibile e guizzante, e di un punto di vista che dà al suo lavoro un carattere inconfondibile ... Il merito di *Conrad in Quest of His Youth* sta nel sapiente equilibrio di dolcezza e amarezza, di romanticismo e realtà”. James M. Barrie lo proclamò “romanziere tra i romanziери”, mentre in un saggio inedito del 1945 di George Orwell legghiamo: “L’incessante rifiuto di Merrick di vedere il lato positivo dove non c’è deve aver avuto qualcosa a che fare con la sua impopolarità”.

Nonostante tali elogi, Merrick, un tempo attore, non è mai riuscito a fare breccia nel cuore dei lettori, ma il suo nono romanzo, *Conrad in Quest of His Youth*, potrebbe far cambiare idea a molti. È la storia di un uomo che alla veneranda età di 37 anni si ritrova con un bel po’ di soldi e inizia a chiedersi perché manchino alla sua vita la gioia e la spontaneità della sua giovinezza. Convinto di poter ritrovare i bei tempi andati, contatta i cugini con cui passava l’estate e affitta la stessa casa di allora sperando di riuscire a tornare bambino. È un assurdo tentativo di sentirsi di nuovo giovane, patetico come le visite alle sue prime innamorate, di cui una, Mary Page, è diventata una borghese insulsa e l’altra, la signora Adaile, una persona molto più saggia e matura di quanto Conrad potrebbe mai essere. Poi egli incontra un’altra persona che si strugge per un passato ormai perduto, l’ex attrice Rosalind, ora contessa di Darlington, e ne nasce una storia d’amore.

La verità è che il Conrad di Merrick è uno sciocco e l’autore lo sa. Eppure il romanzo affascina e non saranno solo i lettori più nostalgici della loro infanzia a provare simpatia per i personaggi. Olga Printzlau si affida a questo sentimento nella sua sceneggiatura per la meravigliosa versione cinematografica di William de Mille e sebbene molti critici dell’epoca lamentassero il fatto che l’adattamento cinematografico non fosse del tutto fedele al romanzo, la maggior parte ne riconosceva i meriti e la bellezza, e in effetti insieme a *Miss Lulu*

“I found great consolation during the influenza in the works of Leonard Merrick,” declared Virginia Woolf to her friend Saxon Sydney-Turner in February 1918, around the time she was writing a review for the Times Literary Supplement (04.07.1918) of two of Merrick’s reprinted novels: “Here, evidently, is a novelist endowed with wit,” wrote Woolf, “with lightness of touch, with a sensitive quick-darting intelligence, and with just that turn of mind that is needed to give his work an unmistakable character of its own... The success of Conrad in Quest of his Youth lies in the skilful balance of sweetness and bitterness, of romance and reality.” James M. Barrie proclaimed him “the novelist’s novelist,” and George Orwell, in an unpublished 1945 essay, asserted, “Merrick’s steady refusal to see silver linings where none existed must have had something to do with his unpopularity.”

Despite such accolades, Merrick, a one-time actor, never really found his place among the reading public, but anyone who picks up his ninth novel, Conrad in Quest of his Youth, may become a convert. It’s the story of a man who comes into a good deal of money at the grand old age of 37 and starts to wonder why his life lacks the joy and spontaneity of his youth. Convinced he can recapture those bygone days, he contacts cousins with whom he used to summer, renting the same house so they can be like children once more. It’s an absurd attempt to feel young again, as pathetic as his visits to his first loves, one of whom, Mary Page, has become a bourgeois frump, and the other, Mrs. Adaile, a much wiser and mature person than Conrad could ever be. Then he meets someone else pining for a bygone past, the former actress Rosalind, now the Countess of Darlington, and romance ensues.

The truth is that Merrick’s Conrad is a fool, and the author knows it. Yet the novel captivates, and not just readers nostalgic about their childhoods will find themselves in sympathy with the characters. Olga Printzlau relies on this sentiment in her script for William de Mille’s marvelous film version, and while many critics of the day bemoaned the fact that the screen adaptation wasn’t entirely faithful to the novel, most recognized its merits and beauty, and indeed together with Miss Lulu Bett (1921,



Conrad in Quest of His Youth, 1920. Kathlyn Williams, Thomas Meighan. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Conrad in Quest of His Youth, 1920. Mayme Kelso, Thomas Meighan, Mabel Van Buren, Bertram Johns. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Bett (1921, proiettato alle Giornate del 1991 e del 2021), *Conrad in Quest of His Youth* è forse il migliore dei film di de Mille giunti fino a noi. L'attenzione rivolta al personaggio più che all'intreccio è perfettamente in sintonia con lo stile narrativo a volte nervoso di Merrick e ogni scena palpita di un ritmo profondo e senza affanno. Thomas Meighan, un attore il cui aspetto alquanto insignificante cela una capacità interpretativa di grande impatto emotivo, ha dato il meglio di sé con de Mille (hanno girato sette film insieme) ed è assolutamente adatto a Conrad, che "guadagna e poi perde ripetutamente la consapevolezza di sé nella ricerca delle gioie del suo passato" (William Baker, Jeanette Roberts Shumaker, *Leonard Merrick. A Forgotten Novelist's Novelist*, 2009).

Altra scelta decisamente azzeccata è Kathlyn Williams, l'ex reginetta dei serial che ora interpreta ruoli maturi. Nei panni della signora Adaile, la sofisticata donna sposata da cui Conrad ricevette il suo primo bacio a diciassette anni, è l'incarnazione di una donna adulta consapevole di sé, temporaneamente in preda a una folle smania di riconquistare la giovinezza. In una delle migliori scene del film la signora Adaile arriva nella sua stanza d'albergo dopo aver accettato un appuntamento notturno, ma trova l'uomo addormentato. "Conrad, amico mio, sei innamorato di un ricordo, non di me", gli aveva detto in precedenza, ma ora si è concessa la speranza di poter essere, almeno per una notte, la donna che aveva sedotto un adolescente. Quando lo trova addormentato in poltrona si sente ferita e arrabbiata, ma poi, essendo molto più matura di Conrad, ride di sé stessa e gli lascia un biglietto: "Non c'è strada per tornare a diciassette anni". Ben detto, almeno quanto "non puoi tornare a casa" di Thomas Wolfe.

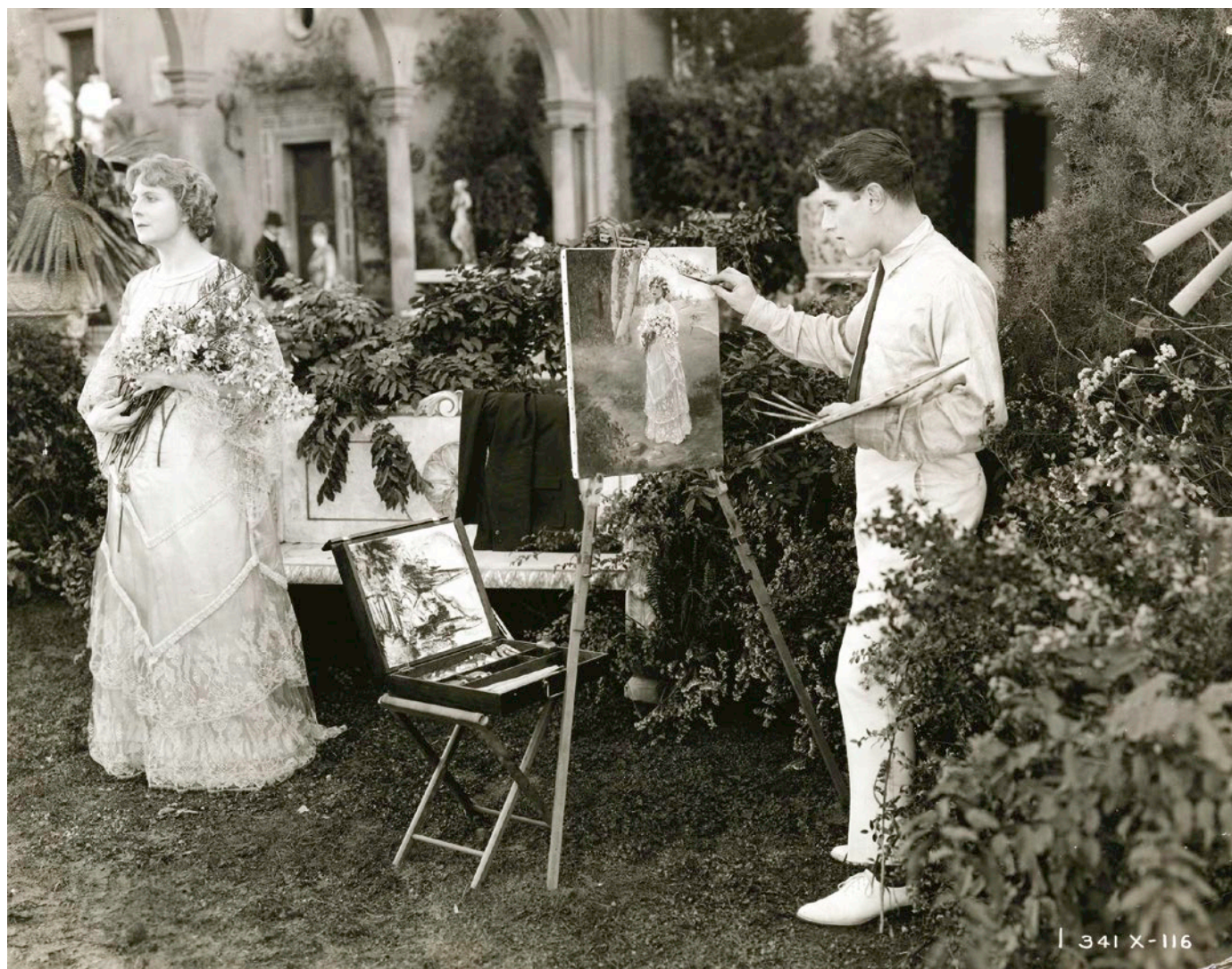
Nel romanzo, Merrick suscitò le ire dei guardiani della morale d'America poiché Conrad cercava di sedurre due donne sposate, tanto che Printzlau eliminò ogni riferimento a Mr. Adaile o al conte di Darlington (va notato che, secondo Mitchell Leisen, scenografo del film, la stessa Printzlau, due volte divorziata, aveva una relazione con de Mille, che era sposato). *Conrad in Quest of His Youth* fu un successo di critica, ma è difficile valutarne i riscontri al botteghino. Gladys Bollman nell'*Educational Film Magazine* (01.1921) lo definì "uno dei pochi film a essere di gradimento per un pubblico veramente sofisticato", ma gli esercenti delle piccole città rimasero profondamente delusi, come E. J. O'Hara di Elgin, Nebraska (850 abitanti circa), il quale dichiarò all'*Exhibitors Herald* (08.12.1923) che il film non valeva "proprio niente". Forse la recensione più notevole fu quella di Marcel Achard in Francia, che scrisse: "Ecco il primo film americano che mostra quali profonde ripercussioni abbia avuto la guerra sull'animo degli americani" ("La Montée du Passé", *Le Peuple*, 02.07.1922). — JAY WEISSBERG

screened at the 1991 and 2021 Giornate), *Conrad in Quest of his Youth* may be de Mille's finest among his surviving films. His focus on character over plot is perfectly attuned to Merrick's at times jumpy narratives, and each scene breathes with an unhurried yet insightful rhythm.

Thomas Meighan, an actor whose nondescript exterior belied a restrainedly emotive performer, was at his best with de Mille (they made seven movies together), and he's exactly right for Conrad, who "repeatedly gains and then loses self-knowledge during his search for the joys of his past." (William Baker, Jeanette Roberts Shumaker, *Leonard Merrick. A Forgotten Novelist's Novelist*, 2009)

Equally well-cast is Kathlyn Williams, the former serial queen now playing mature roles. As Mrs. Adaile, the sophisticated married woman from whom Conrad received his first kiss at seventeen, she's the embodiment of a self-aware adult momentarily lured into the foolishness of thinking it was possible to recapture youth. One of the film's best scenes is when she arrives in his hotel room after agreeing to a late-night rendezvous, only to find him asleep. "Conrad, my friend, you're in love with a memory, not with me," she told him earlier, but now she's allowed herself the hope that at least for one night she could be that woman who enticed a teenage boy. When she finds him asleep in his armchair, she's hurt and angry, but then, because she's far more mature than Conrad, she laughs at herself and leaves him a note: "There is no road back to seventeen." Thomas Wolfe's "you can't go home again" didn't say it any better.

In the novel, Merrick raised the ire of America's guardians of morality since Conrad seeks to seduce two married women, so Printzlau removed any mention of Mr. Adaile or the Earl of Darlington (it should be noted that according to Mitchell Leisen, set dresser on the film, the twice-divorced Printzlau herself was having an affair with the married de Mille). *Conrad in Quest of His Youth* was a critical success, but it's difficult to gauge just how well it did at the box office. Gladys Bollman in *Educational Film Magazine* (01.1921) called it "one of the few pictures which will appeal to a really sophisticated audience," but exhibitors in small towns were deeply disappointed, like E. J. O'Hara of Elgin, Nebraska (population c. 850), in *Exhibitors Herald* (08.12.1923): "there is absolutely nothing to it." Perhaps the most remarkable review came from Marcel Achard in France, who wrote, "Here is the first American film to prove that the war had a profound effect on American souls." ("La Montée du Passé," *Le Peuple*, 02.07.1922). — JAY WEISSBERG



Conrad in Quest of His Youth, 1920. Kathlyn Williams, A. Edward Sutherland. (Bison Archives, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

HARLEM SKETCHES (US 1935)

REGIA/DIR: Leslie Bain. PROD ASST: Samuel Brody. MUS: George Antheil. PROD: Vanguard Films. DIST: Garrison Films. PREMIÈRE: 07.04.1935 (Finnish Hall, New York). COPIA/COPY: DCP, 16' (da/from 35mm pos. nitr., 2 rl.; orig. l: 219 m.), sd.; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque de Toulouse.

Testimone delle misere condizioni di vita della popolazione nera di Harlem durante la Grande depressione, questo cortometraggio fu girato lo stesso anno della prima sommossa nera del quartiere, considerata la lontana antenata del movimento "Black Lives Matter".

Le strade, gli immobili fatiscenti, gli spazi urbani abbandonati e riconvertiti dai bambini in aree di gioco, le permanenze dell'Esercito della Salvezza, le file per la mensa dei poveri e gli interni malsani sono controbilanciati dalla vitalità e la resilienza dei neri di Harlem, espresse nelle cerimonie religiose scandite dal gospel, nella libertà dei loro corpi danzanti, negli sguardi immensi dei bambini. Una resistenza che sfocia nelle manifestazioni guidate dal leader comunista James W. Ford, primo uomo di colore candidato alla Vicepresidenza degli Stati Uniti (nel 1932). Ford pubblicò un articolo elogiativo sul *Daily Worker* (03.04.1935) poco prima che il film fosse presentato alla Finnish Hall di Harlem, dove fu proiettato a scopo di beneficenza per la Harlem Workers School: "Il film è un'immagine veritiera, non distorta dal consueto gusto cinematografico ... Noi, che lavoriamo ad Harlem, riteniamo che questa pellicola ci sarà di grande aiuto nei nostri sforzi per garantire condizioni migliori alle masse negre in America."

La proiezione del film fu vietata in alcuni Stati americani, tra cui l'Ohio – la cui commissione di censura, il 26 agosto 1935, respinse

Bearing witness to the wretched living conditions of Harlem's black population during the Great Depression, this short film was shot in the same year as the first race riot in that neighbourhood, now regarded as a distant ancestor of the "Black Lives Matter" movement.

*The streets, dilapidated buildings, urban spaces abandoned and then converted by children into play areas, Salvation Army stations, soup kitchen queues, and unsanitary interiors are balanced by the vitality and resilience of the people of Harlem, conveyed through religious ceremonies punctuated by spirituals, the freedom of dancing bodies, and the immensity of children's gazes. Resistance leads to the demonstrations headed by the Communist leader James W. Ford, who was the first black candidate for the Vice Presidency of the United States in 1932. Ford wrote an article for the *Daily Worker* (03.04.1935) praising the film shortly before its premiere at Finnish Hall in Harlem, where it screened as a benefit for the Harlem Workers School: "The film is a true picture and not one distorted by the usual moving picture taste. ... We, who work in Harlem, feel that this picture will be of great help to us in our endeavors to secure better conditions for the Negro masses in America." Screening of the film was banned in some American states, including Ohio, whose censorship commission turned down the print on 26 August 1935, as follows: "Reason for Rejection: Showing Negroes of Harlem banded together*



Harlem Sketches, 1935. (La Cinémathèque de Toulouse)

il cortometraggio apportando le seguenti ragioni: “Il film mostra assembramenti di negri di Harlem che innalzano striscioni che esprimono idee comuniste. Sostiene la parità di diritti sociali per i negri.” (Ohio Division of Film Censorship Collection, Ohio State Archives, Rejected Films, Series 1581)

Il film fa eco al progetto della Film and Photo League (FPL; nota come Workers Film and Photo League fino al 1933), associazione di fotografi e cineasti di sinistra, di dare visibilità ai quartieri svantaggiati e in particolare ad Harlem, spazio complesso ed ambiguo, da un lato centro irradiante della cultura afro-americana e dall'altra ghetto. Al pari del fotografo Aaron Siskind, il regista Leslie Bain, in collaborazione con Samuel Brody, uno dei fondatori della FPL, alterna immagini di denuncia e rappresentazione della cultura afro-americana, mescolando lo stile realista alle preoccupazioni formali proprie d'uno sguardo educato dall'avanguardia degli anni 1920-1930.

La musica è affidata a George Antheil, il compositore di *Ballet mécanique* di Fernand Léger, che, a sua volta, condensa nella sua opera ispirazioni avanguardiste e interesse documentario per la musica afro, come è attestato dalla sua partecipazione al volume antologico curato da Nancy Cunard, *Negro* (1934).

Anche se *Harlem Sketches* resta l'immagine d'una Harlem colta da un regista bianco e vi si può rilevare talvolta una tendenza al miserabilismo, il film è senza dubbio un documento raro e prezioso, ritrovato dalla Cinémathèque de Toulouse nelle sue collezioni nitrato e restaurato dal CNC. – FRANCESCA BOZZANO

in groups carrying banners displaying Communistic ideas. Advocates equal social rights for Negroes.” (Ohio Division of Film Censorship Collection, Ohio State Archives, Rejected Films, Series 1581)

The film reflects the work of the Film and Photo League (FPL; known as the Workers Film and Photo League until 1933), an association of left-wing photographers and filmmakers that sought to give visibility to disadvantaged communities and in particular to Harlem. The neighbourhood was a complex and ambiguous space, on the one hand the radiant centre of African American culture and on the other a ghetto. Sharing the approach of photographer Aaron Siskind, the director Leslie Bain (here in collaboration with Samuel Brody, among the founders of the FPL) alternates representative images of African-American culture with a condemnation of its devaluation, combining a realist style with the formal concerns of an educated avant-garde gaze of the 1920s and 1930s.

The music is by George Antheil (the composer for Fernand Léger's Ballet mécanique), who in his own way blends avant-garde inspiration and a documentary interest in African-American music, as attested by his contribution to Nancy Cunard's published anthology volume Negro (1934).

While Harlem Sketches remains the image of a Harlem captured by a white director, and one occasionally has a sense of poverty porn, the film undoubtedly remains a rare and precious document. It was rediscovered by the Cinémathèque de Toulouse in its nitrate collections and restored by the CNC. – FRANCESCA BOZZANO

THE LOVE THAT LIVES (US 1917)

REGIA/DIR: Robert G. Vignola. SCEN, ADAPT: Scudder Middleton. PHOTOG: Ned Van Buren. CAST: Pauline Frederick (Molly McGill), John Sainpolis (Harvey Brooks), Pat O'Malley (Jimmy più grande/Jimmy as an Older Fellow), Joseph Carroll (Jimmy da ragazzo/Jimmy as a boy), Violet Palmer (Dora Palmer), Frank Evans (Pete McGill), Eldeen Stewart [Eldeen Stewart] (Little Molly). PROD: Famous Players Film Co. DIST: Paramount Pictures Corp. PREMIERE: 09.07.1917. COPIA/COPY: 35mm, 4572 ft., 68' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

La proiezione di questo film è dedicata alla memoria di David Mayer. / *This screening is dedicated to the memory of David Mayer (1928-2023).*

“Pauline Frederick in un’insolita e maestosa interpretazione. Riguarda un amore materno che vive anche se è un amore materno assai stolto, che si vende per assicurare un’educazione adeguata al proprio figlio. Ben realizzato e recitato splendidamente, è quasi deprimente nel suo realismo” (*Motion Picture Magazine*, ottobre 1917). Anche *Motion Picture World* (28 luglio 1917) scrive: “Appartiene alla scuola realistica della fiction cinematografica ... La vita di Mollie [sic] ha tre fasi distinte, ed è nell’ultima che Pauline Frederick ci offre l’interpretazione più efficace e convincente. Incarna con dolorosa perfezione la donna spezzata e consumata dal peccato”. In queste poche righe sono sintetizzati i principali caratteri di questo lavoro di Robert G. Vignola nel suo periodo forse più stimolante, in collaborazione con Pauline Frederick, fase però meno nota delle produzioni fastose della Cosmopolitan

“Pauline Frederick in a most unusual and awe-inspiring characterization. It deals with a mother love that lives even if it is a very foolish mother love that sells itself to procure a proper upbringing for its son. Well produced and splendidly acted, it is almost depressing in its realism.” (*Motion Picture Magazine*, 10.1917) *In a similar vein, Motion Picture World (28.07.1917) stated: “It belongs to the realistic school of screen fiction. [...] The three stages in Mollie’s [sic] life are distinct, and it is in the last stage that Miss Frederick does her most forceful work. She looks the broken-down, sin-worn woman with pitiful perfection....”* *These lines serve as a summary of Robert G. Vignola’s work in what could be defined as his most stimulating phase, when he collaborated with Pauline Frederick; less well-known than the period*

(William Randolph Hearst) per Marion Davies, ma più interessante dal punto di vista narrativo e stilistico. La collaborazione tra Vignola e la Frederick infatti consente all'attrice di mostrare la maturità interpretativa acquisita sui palcoscenici americani e al regista di lavorare su caratterizzazioni non banali, con uno stile visivo asciutto negli esterni: molto efficace la rappresentazione della vita negli slum e spettacolare la sequenza dell'incendio finale. E tale è stato il realismo della messa in scena dell'incendio che la troupe e la stessa Frederick hanno riportato una intossicazione da fumo, menzionata nella biografia dell'attrice (Muriel Elwood, *Pauline Frederick: On and Off the Stage*. Chicago: A. Kroch, Publisher, 1940, p. 73). A proposito di questo film inoltre la biografia nota come Frederick amasse interpretare personaggi sfaccettati, di diverse età o con caratterizzazioni contrastanti, e anzi come spesso venisse chiamata a interpretare "unpleasant characters."

La trama è quella di un melodramma stile *Madame X*, ma con efficaci correttivi nelle motivazioni della protagonista, una *scrub woman*, una donna delle pulizie, il cui destino è legato alla spazzola con cui pulisce i pavimenti con un marito giocatore e alcolizzato che muore nel primo rullo, una bimba che già si allena con la spazzola e un figlio che gioca a dadi in strada. Destini di classe segnati. Morta la bimba per una fuga dall'accudimento materno, la donna dà una svolta alla sua vita accettando la corte del suo datore di lavoro, che le permette di vivere da mantenuta e pagare gli studi tecnici in collegio per il figlio. Non spoileriamo il resto della trama, ma è per preservare la sua dignità di donna che ella prima sprofonda nella prostituzione e poi con un guizzo d'orgoglio ritorna a pulire i pavimenti. Come sempre Vignola non è un moralista ma esplora le complessità dell'animo umano, non dimenticando di esaminare in modo realistico la condizione sociale dei personaggi, in questo caso potendo contare su un'attrice che si presta a mostrarsi vecchia e vestita di stracci (ma anche elegantissima nella sua condizione di mantenuta) e tranne qualche gesto da manuale attoriale dell'Ottocento, sobria e allo stesso tempo intensa ed espressiva nella sua recitazione da muto. *Variety* (13 luglio 1917) scrive: "Il successo di un'opera cinematografica non dipende sempre da una produzione costosa ricca di 'grandi' scene, né dalla presenza di un vasto cast di comprimari, né da meravigliosi effetti di luce. In *The Love That Lives* ... tutti questi elementi 'essenziali' mancano, e inoltre non c'è nessuna scena comica. Eppure, nonostante questa serie di 'discrepanze', è una delle produzioni più artistiche e umane mai realizzate dalla Famous Players, e colloca la protagonista, Pauline Frederick, in una posizione più elevata nel firmamento degli attori ... L'intera opera è una vivida e sobria denuncia della lotta per la vita tra la povera gente di New York". Apprezzato dalla critica del tempo, dal punto di vista stilistico il film evidenzia tratti tipici di Vignola come l'uso sapiente della profondità di campo, con un piano ravvicinato, magari una silhouette in controluce nel vano di una porta, e personaggi che guardano o si muovono sullo sfondo. Infatti la sensibile direzione delle attrici e in questo caso del bambino, l'interessante composizione nell'inquadratura e l'uso efficace delle luci sono caratteri di uno stile che lo propone come un maestro del muto, stranamente

of the grand Cosmopolitan productions of William Randolph Hearst and Marion Davies, yet more interesting in terms of narrative and style. Vignola's collaboration with Frederick enabled her to show the acting skills she had acquired on the American stage, and allowed him to work on a far from banal script, with a concise visual style for the exteriors, shot highly effectively as scenes of life in the slums. According to Muriel Ellwood's biography, Pauline Frederick: *On and Off the Stage* (1940), a spectacular fire sequence at the end of the film was made so realistically that the players and the actress herself suffered from smoke inhalation; it also notes how Frederick was fond of multi-faceted roles, contrasting in age and character, and was often asked to play "unpleasant characters." The plot resembles that of a Madame X-style melodrama, but is effectively incisive in the motivations that drive the protagonist, a scrubwoman who seems inescapably tied to her lowly job. Molly McGill is married to a drunken gambler (who dies in the first reel), her little girl is no doubt bound for servitude, and her son rolls dice in the street, their fates all sealed by social class. When her daughter dies as a result of a moment's lapse in maternal attention, Molly decides to change her life by accepting the propositions of her employer, living as a kept woman but succeeding in paying for her son's education in a vocational school. To preserve her dignity as a woman she first sinks into prostitution, and then – with a flicker of pride – returns to cleaning floors.

As always, Vignola is not a moralist here, but explores the complexities of the human soul, never failing to examine his characters' social condition in a realistic way. In this case he could count on an actress who lent herself to performing as an older woman and dressed in rags (but who was also supremely elegant when playing the mistress), and except for occasional 19th-century gestures, conveying a sober and at the same time intense and expressive character.

Joshua Lowe wrote in *Variety* (13.07.1917): "It isn't always the expensive production with 'big' scenes, or a large supporting cast, or wonderful lighting effects, that counts for success in picturizing. In *The Love That Lives* [...] there are lacking all such 'essentials,' and in addition not a single comedy scene. Yet despite this series of 'discrepancies' it is one of the most artistic and human productions ever turned out by Famous Players, and moves Pauline Frederick, its star, a niche higher in the histrionic firmament. [...] The whole thing is a vivid and unexaggerated arraignment of the life struggle in New York among the poor." Appreciated by contemporary critics, the film displays the typical features of Vignola's style: a skilful use of depth of field, with close-ups, the occasional backlit silhouette in a doorway, and characters looking out as they move across the background. The sensitive direction of the actresses and in this instance of the child, as well as interesting framing and effective use of lighting, show his mastery of silent film, which was later strangely underestimated, even though he was admired in his own day.



The Love that Lives, 1917. Joseph Carroll, Pauline Frederick, Violet Palmer. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

sottovalutato in seguito mentre era molto apprezzato al tempo. *The Love That Lives* è l'unica sceneggiatura accreditata di Scudder Middleton (1888-1959), fratello del celebre drammaturgo George Middleton che in questo periodo lavorava per Famous Players-Lasky. Fonti secondarie affermano che il film era basato su una storia intitolata "Flames of Sacrifice", ma non ci sono prove a sostegno. Scudder era un poeta anche se oggi è noto piuttosto per la sua breve relazione con Edna St. Vincent Millay, che gli dedicò la sua poesia "If he should lie a-dying". In seguito collaborò con la redazione di *The New Yorker* e *Stage Magazine* prima di diventare caporedattore del *National Board of Review Magazine*, in seguito ribattezzato *Films in Review*. – GIULIANA MUSCIO

The Love That Lives is the only credited screenplay by Scudder Middleton (1888-1959), brother of the well-regarded playwright George Middleton, who worked for Famous Players-Lasky in this period. Secondary sources claim the film was based on a story called "Flames of Sacrifice", but there is no corroborating evidence to support this. Scudder was a poet, though he is better known today for his brief relationship with Edna St. Vincent Millay, who dedicated her poem "If he should lie a-dying" to him. He later worked in the editorial department of *The New Yorker* and *Stage Magazine* before becoming the managing editor of the *National Board of Review Magazine*, later rechristened *Films in Review*. – GIULIANA MUSCIO

LA MADRE (Moeder...) (IT 1917)

REGIA/DIR: Giuseppe Sterni. SCEN: Giuseppe Sterni, dalla commedia di/based on the play by Santiago Rusiñol (*La mare*, première 20.02.1907, Teatre Romea, Barcelona). PHOTOG: Umberto Della Valle. CAST: Italia Vitaliani (*la madre/the mother*), Giuseppe Sterni (*Emanuele [Emanuel], suo figlio/her son*), Giuseppe Majone-Diaz, Giuseppe Cesari, Alfonso Marcelli. PROD: Milano-film. V.C./CENSOR DATE: 30.01.1917 (n. 12423). PREMIERE: 16.02.1917 (Teatro Eldorado + Palace Cine, Barcelona; 14.05.1917 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 55'16"; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

[ITALIA VITALIANI BEZOEKT REGISSEUR GIUSEPPE STERNI OM HAAR ROL IN LA MADRE TE BESPREKEN] [Italia Vitaliani visita il regista Giuseppe Sterni per discutere del suo ruolo in *La Madre* / Italia Vitaliani visits director Giuseppe Sterni to discuss her role in *La Madre*] (IT 1917)

REGIA/DIR: Giuseppe Sterni? CAST: Giuseppe Sterni, Italia Vitaliani. COPIA/COPY: DCP, 1'44", col. (da/from 35mm, imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Italia Vitaliani (1866-1938) è la procugina ormai dimenticata di Eleonora Duse, ma all'inizio del XX secolo era considerata una seria rivale della Duse; entrambe amavano il repertorio moderno e le interpretazioni "naturali". Il film *La madre* di Giuseppe Sterni (1917), recentemente ritrovato e restaurato in Olanda, offre un'occasione unica per ammirare l'arte di questa grande attrice.

Nel 1916-17, quando interpretò *La madre*, Italia Vitaliani era stata per decenni una celebrata attrice di teatro. Grazie ai genitori e allo zio, l'attore, drammaturgo e direttore artistico Cesare Vitaliani, la sua carriera sul palcoscenico fu fulminea, diventando nel 1892 addirittura "capocomico" (responsabile della direzione artistica e dell'amministrazione). Fu una delle prime donne in Italia a ricoprire questo ruolo risultando talmente brava da essere definita "un perfetto gentiluomo". Con la Duse, le sorelle Emma e Irma Gramatica e Virginia Reiter, rappresenterà la "nuova scuola nel teatro drammatico". Girò capitali e piccole città, portando in scena drammi imperniati su donne forti: Maria Stuarda, Hedda Gabler, Elisabetta d'Inghilterra... Nell'ultimo decennio dell'Ottocento fu in Russia e in Romania, ma anche in Spagna e in Sud America. Nel 1907 fondò una compagnia teatrale insieme al cugino Carlo Duse, con cui si sposò; il loro repertorio spaziava da Zola a Ibsen, da Dumas a Gor'kij. Scrisse il drammaturgo Roberto Bracco: "L'arte di Italia Vitaliani è fatta d'intenzioni così sottili, così umanamente intime, così squisitamente preziose che non si può

Italia Vitaliani (1866-1938) is the now-forgotten first cousin once removed of Eleonora Duse, but in the early 20th century, she was regarded as a serious rival of "La Duse", and both had a liking for modern repertoire and "natural" performances. Giuseppe Sterni's film La madre (1917), which was recently found and restored in the Netherlands, offers a unique opportunity to see the work of this great actress.

By the time Italia Vitaliani acted in La madre in 1916-17, she had been a highly acclaimed stage actress for decades. Thanks to her parents and her uncle, actor, playwright, and artistic director Cesare Vitaliani, Italia had a meteoric stage career, in 1892 even becoming "capocomico" (artistic director and administrator). She was one of the first women to attain this professional status in Italy, and she performed it so well that people called her "a perfect gentleman". She was a representative of the "new school of acting", with Duse, the sisters Emma and Irma Gramatica, and Virginia Reiter. Italia toured capitals and small towns, staging plays featuring strong women at their centre: Mary Stuart, Hedda Gabler, Elizabeth of England... In the 1890s she travelled to Russia and Romania, as well as Spain and South America. In 1907 she founded a theatre company with her cousin Carlo Duse, whom she married; they performed repertory by Zola, Ibsen, Dumas, and Gorky. The Italian playwright Roberto Bracco said of her: "The art



La madre, 1917. Italia Vitaliani, Giuseppe Sterni. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

esattamente valutarla, se non si sia dotati d'una percezione estetica ugualmente fine".

Italia Vitaliani apparve soltanto saltuariamente sullo schermo. Esordì nel cinema con il ruolo eponimo in *Fedra* (Film d'Arte Italiana, 1909-10), tratto dalla famosa tragedia di Racine *Phèdre*. Il film di Giuseppe Sterni *La madre* (1917) si basava invece sul dramma *La mare* (1907) dell'artista e scrittore catalano Santiago Rusiñol. Con quest'opera l'attrice aveva calcato le scene con grande successo in tutta la Spagna. A inizio '900 Vitaliani interpretava regolarmente le opere di Rusiñol in Spagna e in particolare a Barcellona, riscuotendo un vivo successo e soddisfacendo lo stesso Rusiñol. Nel 1901 egli scrisse: "L'arte di Italia Vitaliani non è fatta di grandi linee plastiche, né indossa le ampie vesti delle statue romane o delle tragedie greche. È fatta piuttosto di linee delicate ed emozioni sottili; è un'arte di vita reale, di sensazioni rare, di frasi pronunciate a fior di labbra e di profumi squisiti; un'arte che sente i nervi vibrare soavemente come le corde di una lira finemente accordata che rende note di colori spenti, di sorrisi morenti e di tutte le sfumature della sofferenza moderna" ("Italia Vitaliani", *La Almudaina*, 07.07.1901).

In *La madre*, Giuseppe Sterni è un povero ragazzo di paese che aspira a diventare un artista. Sua madre (Italia) gestisce una panetteria, ma si rende conto che il figlio ha altre ambizioni. Questi infatti, su invito di un altro giovane artista, va a vivere in città e inizia la carriera di pittore. La modella che posa per lui e soprattutto la di lei genitrice sono delle arrampicatrici sociali. Le due vengono cacciate dalla madre del nostro venuta in città a fargli visita, e lui ne è molto dispiaciuto. Il suo collega artista gli fa però notare che la sua modella migliore è proprio sua madre e in effetti in una mostra d'arte il ritratto di lei riscuote grande successo, rendendo il giovane ricco e famoso. Ma il successo ha un prezzo...

Fatta eccezione per qualche partecina negli anni Venti, dopo questo film Italia Vitaliani non recitò più nel cinema, ma si dedicò al teatro e all'insegnamento, ritirandosi infine dalle scene per un esaurimento

of Italia Vitaliani is made of such subtle intentions, so humanely intimate, so exquisitely precious, that one cannot exactly judge her, if one is not gifted of an equally fine aesthetic perception."

Italia Vitaliani appeared in films only occasionally. She made her screen debut in the title role of the short *Fedra* (Film d'Arte Italiana, 1909-10), based on Racine's famous play *Phèdre*. Giuseppe Sterni's 1917 film *La madre* was based on the play *La mare* (1907) by the Catalan writer and artist Santiago Rusiñol, which Vitaliani had performed with great success all over Spain. In the early 1900s Vitaliani regularly performed Rusiñol's works to great acclaim in Spain, in particular in Barcelona, and to Rusiñol's own great satisfaction. In 1901 he wrote: "The art of Italia Vitaliani is not of great plastic lines, nor does it wear the broad garb of Roman statues or Greek tragedies. It is of delicate lines and subtle emotions; it is art of actual life, art of rare sensations, of lip-smacking phrases and exquisite perfumes; art of feeling the nerves vibrating softly like the strings of a finely tuned lyre giving notes of subdued colours, of dying smiles and of all the shades of modern suffering." ("Italia Vitaliani", *La Almudaina*, 07.07.1901)

In *La madre*, Giuseppe Sterni plays a poor village boy with aspirations to become an artist. His mother (Italia) runs a bakery, but she understands her son wants something more. On the invitation of another young artist he goes to live in the city and embarks on a career as a painter. His female model and especially her mother are gold-diggers. When his mother visits her son, she chases them away, to the son's chagrin. His fellow artist makes it clear though that his mother is his best model. Indeed, the portrait of his mother becomes a success at an art exhibition and brings him fame and fortune. But success comes with a price...

Apart from some bit parts in the 1920s, Vitaliani didn't act in film after this feature, focusing on the stage and teaching. She finally retired due to nervous exhaustion. She lived in Milan alone and forgotten, and managed to survive only thanks to the help of



Italia Vitaliani bezoekt regisseur Giuseppe Sterni om haar rol in *La madre* te bespreken, 1917. Italia Vitaliani, Giuseppe Sterni. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

nervoso. Visse sola e dimenticata a Milano, tirando avanti soltanto grazie all'aiuto di attori e scrittori amici. Quando le chiedevano di scrivere le sue memorie, rispondeva: "Prometto che non le scriverò mai".

Pochi anni fa *La madre* è stato riscoperto all'Eye Filmmuseum di Amsterdam. La prima del film nei Paesi Bassi ebbe luogo nel maggio 1921 a opera della F.A.N. Film, l'agenzia di distribuzione fondata dal pioniere del cinema Franz Anton Nöggerath Jr. Molti film europei e americani prodotti durante la prima guerra mondiale vennero distribuiti in ritardo nei Paesi Bassi. In occasione della prima che si tenne ad Amsterdam al Bioscope-Theater di Nöggerath, Boris Lensky, uno dei più apprezzati musicisti di cinema del paese, accompagnò il film eseguendo da solo al violino la romanza di Paolo Tosti "Ninon".

Nel 2018, durante un seminario sulle collezioni dell'Eye Film Museum, *La madre* è stato riscoperto da studiosi e archivisti. Colpisce la figura immobile e dominante della madre, che sottolinea l'immobilità della pittura nei confronti del cinema: il film mostra anzi modella e dipinto l'una accanto all'altro. C'è la sensazione di un *tableau vivant*, ma in una versione inversa. Non vediamo un dipinto che prende vita, bensì la modella cinematografica che diventa inanimata, come nel racconto di Poe "Il ritratto ovale". La madre che nel film si sacrifica controlla ancora la situazione, ed è l'opposto di un personaggio iperbolico e isterico; suscita così nel figlio un profondo senso di colpa, che costituisce anch'esso un prototipo per il cinema melodrammatico muto. Simbolicamente, il figlio cancella il ritratto della banale modella e fidanzata e dipinge la madre come Mater dolorosa.

Prima di *La madre* viene proiettato come extra un delizioso cortometraggio promozionale, dall'evidente messinscena, in cui vediamo Giuseppe Sterni che riceve nel suo studio Italia Vitaliani a cui mostra il copione del film che stanno per girare assieme. – Ivo BLOM

actors, writers, and friends. Whenever anyone asked her to write her memoirs, she would answer: "I promise, I'll never write them." Just a few years ago, *La madre* was rediscovered at the Eye Filmmuseum in Amsterdam. The film premiered in the Netherlands in May 1921, released by F.A.N. Film, the distribution agency founded by film pioneer Franz Anton Nöggerath Jr. Many European and American films produced during the First World War had late releases in The Netherlands. At the premiere at Nöggerath's Bioscope-Theater in Amsterdam, Boris Lensky, one of the country's most acclaimed cinema musicians, played a violin solo of Paolo Tosti's song "Ninon" while accompanying the film.

During the 2018 workshop "A Dive into the Collections of the Eye Film Museum", *La madre* was rediscovered by scholars and archivists. It is striking because of the immobility of the dominating mother, thus stressing the stillness of painting vis à vis cinema, and even showing model and painting side by side. It has the sensation of a *tableau vivant*, but a rather inverse version. Instead of a painting coming to life, the filmic model becomes lifeless, as in Poe's story "The Oval Portrait". The film's self-sacrificing mother still manages the situation, and is the opposite of a hyperbolic, hysterical character. She thus creates a strong feeling of guilt in the son – which is also a prototype in melodramatic silent cinema. The son symbolically effaces a portrait of his mundane model and girlfriend and paints his mother as the Mother of Sorrows.

As a bonus, *La madre* is preceded by a delightful recently preserved tinted promotional short, clearly staged, showing Giuseppe Sterni welcoming Italia Vitaliani into his study, where he shows her the script for the movie they're about to make together. – Ivo BLOM

THE OATH OF THE SWORD (Katana, Oath of the Sword) (US 1914)

REGIA/DIR.: Frank Shaw. SCEN.: Edwin M. La Roche. CAST: Tomi Morri (Masao), Miss Hisa Numa (Hisa), Jack Y. Abe [Yutaka Abe] (Hisa's brother), Kohano Akashi (Gombe, Hisa's ailing father). PROD: Japanese American Film Company. DIST: Sawyer Film Mart. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 1778 ft. (orig. l: 3,000 ft.), 30' (16 fps), imbibito/tinted; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Restauro digitale/Digital restoration: Japanese American National Museum & George Eastman Museum; con il sostegno di/funded by The National Film Preservation Foundation.

The Oath of the Sword fu prodotto nel 1914 da una società definita da *Moving Picture World* la “prima società in America posseduta, controllata e gestita da giapponesi”. La Japanese American Film Company, che aveva sede a Los Angeles, era una delle numerose case cinematografiche indipendenti di tipo analogo, fondate da giapponesi in un periodo in cui l'industria cinematografica americana non era ancora diventata Hollywood come la conosciamo oggi. *The Oath of the Sword* – la più antica produzione cinematografica asiatico-americana che ci sia nota – getta luce su un capitolo della storia del cinema americano largamente sconosciuto, che solo oggi si inizia a recuperare grazie alla riscoperta e al restauro di film come *The Curse of Quon Gwon* (1916, Marion Wong) e *The Dragon Painter* con Sessue Hayakawa (1919, William Worthington).

The Oath of the Sword narra la vicenda di due giovani innamorati separati dall'ambizione di lui: Masao lascia la fidanzata Hisa per studiare all'estero, all'Università della California a Berkeley. Masao miete successi all'università e diviene popolare sia come studente, sia come atleta che primeggia nelle gare di atletica e nuoto. Lasciata a prendersi cura del padre malato e incapace di reggere alla solitudine, Hisa alla fine tradisce Masao e sposa un altro uomo. Quando Masao fa ritorno al natio Giappone, Hisa tiene fede al “giuramento della spada” (*katana*) e si uccide. Seguendo le convenzioni di *Madame Butterfly*, in cui una tragica storia d'amore interetnica si conclude col suicidio, il personaggio di Hisa incarna la donna caduta che, nel Giappone di allora, suggella il suo destino apparentemente inesorabile togliendosi la vita.

Il film fu distribuito dalla casa indipendente Sawyer Film Mart. Come sappiamo dagli annunci pubblicitari apparsi sulla stampa coeva, fu proiettato in molte grandi città degli Stati Uniti, tra cui Los Angeles, Filadelfia e New York. E nel 1918, qualche anno dopo l'uscita iniziale, raggiunse anche il pubblico di Honolulu nelle Hawaii.

Per gli spettatori di oggi sono interessanti l'ambientazione nel campus di Berkeley e le prime apparizioni sullo schermo di Yutaka Abe (1895-1977), che in seguito avrebbe recitato in *The Cheat* (1915, Cecil B. DeMille) e *The Willow Tree* (1920, Henry Otto). Gli esordi di Abe nel cinema americano sono poco conosciuti; interpretò tra l'altro una parte secondaria in *Lotus Blossom* (1921), realizzato da James B. Leong e dalla sua Wah Ming Motion Picture Company di Los Angeles. Spostandosi fra Stati Uniti e Giappone, Abe intraprese poi un'importante carriera nell'industria cinematografica giapponese, in cui si impose come sceneggiatore, regista e produttore di grande successo e prestigio. Gli si attribuisce la regia di circa 66 film giapponesi, da

The Oath of the Sword was produced in 1914 by a company described by *Moving Picture World* as the “first company in America to be owned, controlled and operated by Japanese.” Based in Los Angeles, the Japanese American Film Company was among several similar independent film companies established by Japanese during a period when the American film industry had yet to become Hollywood as we know it. *The Oath of the Sword* is the earliest known Asian American film production, and illuminates a largely unknown chapter in American film history – only now being recovered via the rediscovery and restoration of films like *The Curse of Quon Gwon* (1916, Marion Wong) and Sessue Hayakawa's *The Dragon Painter* (1919, William Worthington).

The Oath of the Sword tells the story of young lovers separated as the ambitious young man, Masao, leaves his lover Hisa to study abroad at the University of California Berkeley. Masao becomes a success at the university, a popular student and a star athlete who dominates in track and swimming competitions. Left to care for her ailing father and unable to cope with her solitude, Hisa eventually betrays Masao and marries another man. Upon Masao's return to his native Japan, Hisa fulfills “the oath of the sword” (*katana*) and kills herself. Following the conventions of *Madame Butterfly*, in which a tragic interracial romance ends with suicide, the character Hisa is the fallen Japanese woman fulfilling her seemingly inevitable destiny by ending her life.

The film was released via independent distributor Sawyer Film Mart. Per contemporary newspaper advertisements, the film was screened across the United States in major cities, including Los Angeles, Philadelphia, and New York City. Years after its initial release, the film also reached audiences in Honolulu, Hawaii, in 1918.

Of interest for today's viewers is the film's setting on the Berkeley campus, as well as the first onscreen appearances of Yutaka Abe (1895-1977), who was later cast in *The Cheat* (1915, Cecil B. DeMille) and *The Willow Tree* (1920, Henry Otto). Abe's early career in the American film industry is not well known. He also played a minor role in *Lotus Blossom* (1921), made by James B. Leong and his Los Angeles-based Wah Ming Motion Picture Company. Moving between the United States and Japan, Abe later had an influential career in the Japanese film industry as a phenomenally successful and respected writer, director, and producer. He is credited with directing some 66 Japanese films,

Shôhin eiga-shû: Pan (1925) all'ultimo *Inochi no asa* (1961). *The Oath of the Sword* è anche significativo perché impiega attori giapponesi nelle parti dei personaggi giapponesi, staccandosi radicalmente dall'uso del "yellowface" frequente in film di questo periodo, come *Madame Butterfly* di Sidney Olcott (1915).

L'unica copia conosciuta di *The Oath of the Sword* è conservata nelle collezioni del George Eastman Museum. Il film è stato recentemente restaurato dal George Eastman Museum in collaborazione con il Japanese American National Museum (Los Angeles) e con la sovvenzione della National Film Preservation Foundation. Il restauro digitale, a partire da una copia nitrato 35mm e da un negativo di sicurezza 35mm della collezione del George Eastman Museum, è stato effettuato presso i Film Preservation Services del Museum e presso Colorlab.

DENISE KHOR

from *Shôhin eiga-shû: Pan* (1925) to his final film *Inochi no asa* (1961). *The Oath of the Sword* is also significant for its casting of Japanese actors to play Japanese film characters, a major departure from industry practices of "yellowface" in films of this era, like Sidney Olcott's *Madame Butterfly* (1915).

The only known print of *The Oath of the Sword* is in the collections of the George Eastman Museum. The film has been newly restored thanks to the collaboration of the George Eastman Museum and the Japanese American National Museum (Los Angeles), funded by a grant from the National Film Preservation Foundation. The digital restoration from a 35mm nitrate print and a 35mm safety negative from the George Eastman Museum collection was done at George Eastman Museum Film Preservation Services and at Colorlab.

DENISE KHOR

[LA TOURNÉE DEL GENOA CRICKET AND FOOTBALL CLUB IN ARGENTINA E URUGUAY NEL 1923]

[Tour of the Genoa Cricket and Football Club in Argentina and Uruguay in 1923] (IT 1923)

PROD: ? . RIPRESE/FILMED: estate/summer 1923. USCITA/REL: ? DIST: Regina Film, Milano. COPIA/COPY: DCP, 20'32" (da/from 35mm, 345 m., 16 fps, col. [imbibizione gialla, con cartelli blu, pellicola Agfa/tinted yellow, with blue intertitle cards, Agfa filmstock]); did./intertitles: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Restauro a cura di/Restoration by Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia; con il contributo di/with the support of Fondazione Genoa 1893 ETS; in collaborazione con/with the cooperation of MEI Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana. Progetto a cura di/Curated by Michele Manzolini; supervisione tecnica/technical supervision: Mirco Santi; supervisione scientifica/scientific supervision: Paolo Simoni; ispezione pellicola/film inspection: Davide Bianchi, Giuseppe Fara; restauro tecnico/technical restoration: Giuseppe Fara. Rimediazione digitale di/Digital restoration by Gianandrea Sasso eseguita presso/carried out at La Camera Ottica (Gorizia) - Università degli Studi di Udine; finalizzazione/finalization: Paolo Lancellotti.

Nel 1923, fresco vincitore del suo ottavo titolo nazionale, il Genoa viene invitato in Sudamerica per elevare il calcio locale a un livello internazionale. L'invito travalica l'aspetto meramente sportivo: cospicua era infatti la presenza in Argentina e Uruguay di emigranti italiani e dei loro discendenti, in particolare genovesi e liguri, ormai integrati nel tessuto sociale locale, il cui entusiasmo nell'accoglienza alla squadra e nella partecipazione alle manifestazioni e agli incontri programmati vengono ben evidenziati dai resoconti giornalistici e dai racconti dell'epoca. Essendo giunto privo dei primi metri, nel film manca, oltre al possibile titolo, la prima partita della tournée avvenuta il 19 agosto 1923 contro il Combinado del Norte di Buenos Aires. La pellicola inizia infatti con la partita del 2 settembre contro il Combinado del Sur, giocata su un campo reso impraticabile dalla pioggia battente. Successivamente, la squadra italiana omaggia il Generale Artigas, "il Garibaldi di Uruguay", portando enormi mazzi di fiori al suo mausoleo. Seguono le partite del 7 settembre a Montevideo contro la forte nazionale dell'Uruguay alla presenza del Presidente della Repubblica uruguaiana e quella del 9 settembre a Buenos Aires contro la nazionale argentina. Grande attenzione è prestata anche al contesto urbano nei momenti che precedono le partite e mostrano la grande affluenza di pubblico verso gli stadi.

In 1923, just after winning its eighth national title, the Genoa Cricket and Football Club was invited to South America to raise local soccer to an international level. The invitation went beyond mere sports: Argentina and Uruguay both had a conspicuous population of Italian emigrants and their descendants, in particular Genoese and Ligurians, who were now fully integrated and whose enthusiastic welcome to the team and participation in scheduled events was prominently reported in newspapers and contemporary accounts. Having survived without its initial footage, the film lacks not only the possible title but shots of the first game of the tour, which took place on 19 August 1923 against the Combinado del Norte of Buenos Aires. This print begins with the game of 2 September against Combinado del Sur, on a field rendered almost unfit for play by pouring rain. The Italian team then pays homage to General Artigas, "the Garibaldi of Uruguay", bringing a grand floral wreath to his mausoleum. This is followed by the game of 7 September in Montevideo, against a strong Uruguay national team, in the presence of the Uruguayan President, and that of 9 September in Buenos Aires against the Argentine national team. Close attention is also paid to the urban context in the moments preceding the games, showing large crowds heading to the stadiums.

Goal italiano! l'unico
durante tutta la partita.



[La tournée del Genoa Cricket and Football Club in Argentina e Uruguay nel 1923], 1923. (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

La pellicola della tournée, dopo cento anni di oblio, è riemersa a Ponte in Valtellina, in provincia di Sondrio, individuata e identificata nel 2022 da Mattia Agostinali e Sergio Omodei del Cinema Mignon di Tirano. L'unico riferimento bibliografico trovato, al momento, sull'esistenza della pellicola riguarda la cessione dei diritti di distribuzione del 2 gennaio 1924 dal Genoa Cricket and Football Club al "signor Lantieri ... affinché venga immessa nei circuiti cinematografici della Liguria", citata dagli atti delle assemblee dei soci nel libro di Amedeo Garibotti *Genoa dietro la facciata* (Gidielle Edit, Genova 1983). Dagli intertitoli si desume sia stato gestito dalla casa di distribuzione Regina Film con sede (negli anni '20) a Milano, in Via Montenapoleone 26-28. Dalle ricerche storiche non risultano però proiezioni del film in quell'anno né nei seguenti. Al momento, nelle cineteche mondiali, non sono state individuate altre copie.

Il numero di cineprese impiegate e l'evidente differenza di movimenti di camera e inquadrature tra i match in Argentina e Uruguay, fa supporre che gli operatori fossero ogni volta diversi e quindi, quasi certamente, la produzione fosse locale. L'attenzione alle personalità storiche e politiche locali ci suggerisce inoltre che il film fosse principalmente destinato proprio alle comunità italiane di Buenos Aires e Montevideo. Infine, la distanza di mesi che separa la tournée dal momento in cui il film venne ceduto all'impresario Lantieri, fa supporre che esso non fosse stato portato di ritorno con la squadra sul piroscafo Alsina nel settembre del 1923, ma fosse arrivato in Italia successivamente. Questa pellicola ritrovata è quindi, probabilmente, una versione di quel film destinata alla distribuzione italiana. È ancora ignoto se sia stata davvero distribuita.

Il film è un elemento muto su supporto in nitrato di cellulosa, ratio 1,33. L'emulsione monocromatica (b/n) presenta perforazioni di tipo BH NEG; la pellicola è imbibita (in giallo le riprese, gli intertitoli in italiano in blu), pellicola AGFA. Il rullo è lungo circa 300 metri, presenta 21 intertitoli e risulta acefalo e probabilmente mutilo nel finale. La rimediazione digitale è avvenuta tramite scanner con risoluzione 4K, 12 bit di profondità colore. – MICHELE MANZOLINI

*After a century of oblivion, the film resurfaced in Ponte in Valtellina (Province of Sondrio) and was recognized and identified in 2022 by Mattia Agostinali and Sergio Omodei of the Cinema Mignon of Tirano. The only currently known bibliographical reference to the film's existence regards the transfer of its distribution rights on 2 January 1924 by the Genoa Cricket and Football Club to "Signor Lantieri ... so that it may be released to cinemas throughout Liguria"; this is cited in the record of members' meetings published in Amedeo Garibotti's *Genoa dietro la facciata* (Genoa: Gidielle, 1983). From intertitles it appears that the film was handled by the Regina Film distribution company, based in the 1920s in Via Montenapoleone 26-28, Milan. However, historical research shows no evidence of screenings in 1924 or the years that followed. No other prints have thus far been identified in international archives.*

The number of cameras used and the obvious differences in camera movements and shots between the games in Argentina and Uruguay suggests that there were separate cameramen for each occasion, thus almost certainly indicating local production. The focus on local historical and political figures also suggests that the film was mainly aimed at the Italian communities in Buenos Aires and Montevideo. Finally, the passage of months between the soccer tour and the film's sale to the entrepreneur Lantieri suggests that the footage was not brought back with the team in September 1923 on the steamship Alsina but arrived in Italy subsequently. It is therefore likely that this rediscovered print was a version of the film intended for Italian distribution. It is still unknown whether it was actually distributed.

The footage is silent, on cellulose nitrate support and with a 1.33:1 aspect ratio. The monochromatic b&w emulsion has BH NEG perforations and the AGFA film is tinted (footage in yellow, Italian intertitles in blue). The reel is approximately 300 metres long, has 21 intertitles, and lacks the opening and probably the very end. Digital restoration was done with 4K scanning and 12-bit colour depth. – MICHELE MANZOLINI

VENT DEBOUT [The Headwind] (FR 1923)

REGIA/DIR: René Leprince. SCEN: René Leprince, dal romanzo di/based on the novel by "Midship" (Jean d'Agraves [Frédéric Causse]; Paris, Editions J. Ferenczi, 1922). PHOTOG: Julien Ringel. CAST: Léon Mathot (Jacques Averil), Madeleine Renaud (Marie Richard), Camille Bert (Menzi), Robert Tourneur (Formal), André Daven (Harvier), Maurice Touzé (the cabin boy), Maud Tiller (Chaad), Adrienne Duriez (la nonna/the grandmother), Madyne Coquelet (Janik), Bardès (Rheingold), Kalmès (Oscar), Jacques Vandenne (Richard). PROD, DIST: Pathé Consortium Cinéma. TRADE SHOW: 10.01.1923. USCITA/REL: 08.06.1923. COPIA/COPY: DCP, 93' (da/from 35mm, orig. l: 1935 m.); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Jacques Averil (Léon Mathot) conduce una vita d'ozio, tanto noiosa da farlo sprofondare in un malinconico scoramento. Una sera un telegramma gli annuncia il suicidio del padre, banchiere rovinato da una torbida speculazione in giacimenti minerari islandesi; decide allora di prendere in mano il proprio destino. Un armatore, vecchio amico di

Jacques Averil (Léon Mathot) leads an idle life, bored to the point of falling into weary melancholy. One evening he learns by telegram of the suicide of his banker father, ruined by murky speculation in Icelandic ore mining, and then decides to take himself in hand. An old shipowner friend of his father gives



Vent debout, 1923. Davanti/*In front*: Camille Bert. Dietro/*Behind*: Julien Ringel, ?, Jean Touzé, ?, René Leprince. (La Cinémathèque française, Paris)

suo padre, gli offre la possibilità di guadagnarsi la vita come marinaio. Sul peschereccio vige la legge del più forte, ossia quella del più feroce. In quest'ambiente esclusivamente maschile, la violenza che Jacques aveva finora trattenuto ritorna brutalmente alla superficie; con la pura forza dei muscoli si impone come unico padrone a bordo, nonostante le trappole che gli vengono tese. Sconvolto per la morte accidentale del suo giovane compagno Guillot (Maurice Touzé), affoga il dolore andando a far baldoria a Parigi. Si perde così nell'alcol e nella dissolutezza, descritti con ricchezza di particolari in una sequenza assai più movimentata di quelle ambientate in mare aperto. Proprio emergendo dalla nebbia etilica scorge Marie Richard (Madeleine Renaud) e se ne innamora immediatamente. In Marie, segnata come lui dalla solitudine degli orfani, Jacques trova un alter ego; dovrà però affrontare gli squali della finanza prima di avvistare il fragile approdo promesso dal loro idillio.

Pur ponendosi sulla scia di altre avventure marittime, *Vent debout* si distingue sotto molti aspetti per l'attenzione che dedica ai turbolenti paesaggi marini funzionali a una narrazione drammatica, in armonia del resto con le lunghe sequenze terrestri in cui i personaggi vanno in un altro senso alla deriva e devono solcare acque tempestose.

him the chance to earn his living as a sailor. Life on a trawler is ruled by the law of the strongest, even of the most savage. In this exclusively male environment, the violence Jacques had contained abruptly comes to the surface; by dint of his own muscles, he imposes himself as the only master on board, despite the traps set for him. Appalled by the accidental death of his young comrade Guillot (Maurice Touzé), he drowns his sorrows by going on a binge in Paris. This leads to debauchery and drunkenness, richly described during a sequence far rougher than the ocean scenes. While emerging from an alcoholic stupor, he sees Marie Richard (Madeleine Renaud) and immediately falls in love with her. Jacques finds an alter ego in Marie, faced by the same loneliness of orphans, yet he will have to handle the sharks of the finance world before sighting the slightest anchorage promised by their idyll.

In the wake of other maritime adventures, Vent debout stands out in many respects for the attention given to turbulent seascapes conducive to a dramatic narration, paired with long earthbound sequences in which the characters are in another sense adrift and led to troubled waters.

Il mare – luogo immersivo per eccellenza – è colto con fervore dal regista René Leprince. Le sue inquadrature contemplative sciolgono un peana alla costa bretona nei dintorni di Paimpol; scrutando il mare la cinepresa ci fa intravedere i velieri che scivolano lungo l'orizzonte. In altri punti, le panoramiche girate a bordo del peschereccio descrivono l'avvicinarsi al porto o la partenza, mentre il sartiame parzialmente fuori quadro contribuisce magistralmente alla prospettiva in movimento. Queste splendide sequenze in esterni, di tipo documentaristico, si inseriscono nella finzione narrativa e valorizzano il film come spettacolo; c'è persino un'autentica scena di pesca del tonno, tratta da filmati d'archivio. Sita in una zona in cui l'immaginazione sfuma nella banalità, la remota Islanda sta sulla mappa degli speculatori ma anche sulla rotta dei pescatori, e alimenta l'anelito a soddisfare gli essenziali bisogni della vita, così come le fantasticherie più ardite.

René Leprince ci ricorda sottilmente che *Vent debout* è l'adattamento di un romanzo di Frédéric Causse, e pertanto la trasposizione in immagini di un'opera letteraria. Il film inizia così con l'inquadratura di un uomo che, indossando un'incerata, avanza lungo un promontorio roccioso sulla costa e si erge a sfidare le raffiche di vento, simboleggiando il titolo con il gesto e l'immagine: il testo si è ora fatto immagine. L'esercizio di conferire qualità visiva alla forma letteraria continua con la ricchezza grafica delle didascalie, in cui gli orizzonti e il fondo marino diventano uno sfondo ricco di fantasia.

La fonte è un romanzo pubblicato per la prima volta nel 1922 a firma di "Midship", lo pseudonimo usato da Frédéric Causse prima di scegliere un altro *nom de plume*, Jean d'Agraves. Data l'ambientazione della vicenda, non sorprende che le recensioni del romanzo segnalassero somiglianze con Pierre Loti; il fatto che quest'anno le Giornate proiettino sia *Vent debout* sia *Pêcheur d'Islande* costituisce quindi una coincidenza particolarmente felice.

René Leprince fu uno dei più prolifici registi della Pathé nel corso degli anni Dieci: nel giro di un decennio diresse più di trenta film, la metà dei quali insieme a Ferdinand Zecca. Dopo *Face à l'océan* (1920) e *Jean d'Agrève* (1922), *Vent debout* fu la sua terza esperienza di mare (un altro film di Leprince risalente agli anni Venti, *Titi l^{er}, roi des gosses*, viene proiettato nell'ambito della sezione "Ruritania 2" delle Giornate di quest'anno). Nel 1923, quando uscì *Vent debout*, il suo protagonista Léon Mathot era all'apice di una carriera gloriosa; era già stato diretto dai maggiori cineasti di quell'epoca, Alfred Machin, Abel Gance, Henri Pouctal e Henri Andréani. In questo film Mathot incarna una nuova faccia dei personaggi che gli avevano dato la fama: Jacques, diviso tra violenza e tenerezza, conteso da due scelte di vita incompatibili, vulnerabile e volitivo insieme. Meno ricca di esperienza ma sorprendentemente matura nella recitazione, Madeleine Renaud interpreta con precisione il suo primo ruolo cinematografico dopo essere entrata alla Comédie Française.

MEHDI TAÏBI

An eminently immersive setting, the ocean is captured with fervour by director René Leprince. His meditative shots are a paean to the Breton coast around Paimpol, and as the camera gazes out to sea it glimpses sailing ships gliding along the horizon. Elsewhere, panning shots on board the trawler describe the approach to or departure from port, while the rigging partly out of frame contributes masterfully to perspective in motion. There are splendid documentary-like exteriors that fit into the fictional narrative and contribute to the film as spectacle, and even an authentic tuna fishing scene taken from archive footage. Somewhere between imagination and the mundane, distant Iceland lies on the map for both speculators and fishermen, prompting the most basic desires for earning a living as well as for fulfilling a dream.

René Leprince subtly reminds us that *Vent debout* is an adaptation of a novel by Frédéric Causse, and thus a picture of a piece of literature. The film thus begins with a shot of a man in an oilskin raincoat moving along a rocky point on the seacoast and standing against gusts of wind, symbolizing the title in both image and gesture: the text has now become an image. The exercise of lending visual quality to the literary form continues with the wealth of design in the intertitles, where horizons and seabed become part of an inventive backdrop.

The source material is a novel first published in 1922 under the name "Midship", which was a pseudonym for Frédéric Causse before he chose another *nom de plume*, Jean d'Agraves. Given the story's setting, it's unsurprising that reviews of the novel pointed out similarities to Pierre Loti, making it especially fortuitous that the Giornate is screening both *Vent debout* and *Pêcheur d'Islande* this year.

René Leprince was among the most prolific directors at Pathé during the 1910s, making more than thirty films in ten years, half of which were co-directed with Ferdinand Zecca. After *Face à l'océan* (1920) and *Jean d'Agrève* (1922), *Vent debout* was his third marine experience. (Another Leprince film from the 1920s, *Titi l^{er}, roi des gosses*, is screening in the Ruritania programme at this year's Giornate.) In 1923, when *Vent debout* was released, its protagonist Léon Mathot was at the height of a glorious career; he had already been directed by the greatest filmmakers of the period, including Alfred Machin, Abel Gance, Henri Pouctal, and Henri Andréani. In this film, Mathot embodies a new personality among the characters who contributed to his fame: Jacques, torn between violence and tenderness, gnawed at by two incompatible life choices, and at once vulnerable and strong-willed. More a novice in terms of experience, but nevertheless showing a startling maturity in her acting, Madeleine Renaud, here soundly plays her first role for the cinema just after she had joined the Comédie Française. — MEHDI TAÏBI

LA VITA E LA MORTE (Zijn Wraak) (IT 1917) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Mario Caserini. SCEN: Amleto Palmeri. ADAPT: Mario Caserini. PHOTOG: Angelo Scalenghe. CAST: Leda Gys (*Madame Leda de Belleville*), Gianpaolo Rosmino, Camillo Apolloni, Maria Caserini-Gasperini, Suzanne Fabre. PROD: Films Manipulation Agency/Edizioni Caserini, Torino. V.C./CENSOR DATE: 01.07.1917 (n. 12814). PREMIÈRE: 05.08.1917 (Roma). COPIA/COPY: 35mm, incomp., 149,30 m. (orig. l: 1039 m.), 7'35" (18 fps), imbibito/tinted; did/titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Del film di Leda Gys *La vita e la morte* (Mario Caserini, 1917) ci rimane solo un frammento della parte iniziale ritrovato all'Eye Filmmuseum. Ecco la vicenda così come si dipana nel materiale superstite: Leda de Belleville (Gys), moglie di un magistrato di alto rango (Gianpaolo Rosmino), ha una relazione con un altro uomo. Un giorno, mentre si reca in barca dall'altra parte del lago, un'onda la travolge ed è da tutti ritenuta morta. Leda viene invece salvata da due pescatori senza scrupoli che approfittano dell'amnesia da cui è stata colpita in seguito all'incidente. Una domestica ubriaca la sorveglia mentre ella giace a letto. Intanto suo marito dapprima la piange sconvolto, poi scopre la tresca e ritiene che la sua morte sia giusta. La figlioletta sente però acutamente la mancanza della mamma. Il frammento termina qui. Cosa succederà adesso? La donna ritroverà suo marito e la sua bambina? Vi sarà una riconciliazione oppure una conclusione tragica? Se credete che un giorno il resto del film sarà ritrovato, smettete di leggere. O magari pensate che nei film delle dive la trama non è poi

Only a fragment from the beginning of the Leda Gys vehicle La vita e la morte (Mario Caserini, 1917) remains, found at the Eye Filmmuseum. Here is the story that unfolds in the existing footage: Leda de Belleville (Gys), wife of a high-ranking magistrate (Gianpaolo Rosmino), is having an affair with another man. Rowing across the lake one day to meet her lover, the boat is capsized by a huge wave. Everyone believes Leda has drowned, but instead she has been rescued by a couple of unscrupulous fishermen, who take advantage of her loss of memory from the accident. A drunken maid guards her as she lies in bed. Meanwhile, her husband, at first shocked and grieving, finds out about his wife's affair and then deems it just that she died. Their child, however, deeply misses her mother. The fragment ends here. So, what will happen next? Will the woman find her husband and child? Will there be a reconciliation, or a tragic ending? If you think the rest of the film will ever be found, stop reading here. You may also believe that in diva films the plot isn't all that important, that they are



La vita e la morte, 1917. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

così importante, e che in essi ciò che conta è l'interpretazione o la *mise-en-scène*. In ogni caso, dalle fonti scritte apprendiamo ulteriori particolari su come si sviluppa la melodrammatica vicenda. Leda finisce coll'essere coinvolta nelle attività criminose dei pescatori. Molto tempo dopo la banda viene arrestata; a presiedere il processo è il marito di Leda. Avendo creduto per tanto tempo che fosse morta, nel vederla è sopraffatto dallo shock e muore.

La vita e la morte fu girato a Torino nella primavera del 1916, subito dopo il ritorno della troupe di Mario Caserini dalla Spagna, ma la presentazione in censura avvenne oltre un anno dopo il completamento delle riprese. I drastici tagli segnalati da Vittorio Martinelli furono forse la causa dell'insuccesso del film in Italia, ma l'affermazione dello studioso secondo cui avrebbe invece ottenuto lusinghieri risultati all'estero, specialmente in Germania, Austria e Spagna, necessita di una verifica. – Ivo Blom

about performance or mise-en-scène. However, from written sources we do know more of the melodramatic plot: Leda eventually gets involved in the fishermen's criminal activities. Much later, the gang is arrested, and Leda's husband has to preside over their trial. He has long believed she is dead. The shock is too much for him and he dies. La vita e la morte was filmed in Turin in the spring of 1916, immediately after Mario Caserini's team returned from Spain, but the Italian censor received the film only a full year later. The Italian censor's drastic cuts as reported by Vittorio Martinelli may have been the reason for the film's failure in Italy, while his claim that the film fared well abroad, especially in Germany, Austria, and Spain, needs verification. Despite the title on this fragment (Moedertje), my research reveals that La vita e la morte (Life and Death) was shown in The Netherlands in April 1918 under the title Zijn Wraak (His Revenge). – Ivo Blom

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2023 / The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2023

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.

La vincitrice della Fellowship 2023 è **Alma Macbride** di West Hartford, Connecticut. Alma si è diplomata nel giugno 2023 completando il corso della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, dedicato in particolare alla ricostruzione digitale del cortometraggio biblico della Vitagraph *The Deluge* (1911). Dopo aver conseguito nel 2017 la laurea in produzione cinematografica presso la Harvard University, Alma ha lavorato per vari cinema tra cui il Brattle Theatre (Boston), la Brooklyn Academy of Music e il Museum of Modern Art (NY).

*The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of the 2023 Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship is **Alma Macbride**, from West Hartford, Connecticut. Alma graduated in June 2023 from the certificate program of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, focusing on a digital reconstruction of Vitagraph's 1911 biblical short *The Deluge*. After receiving a B.A. in film production from Harvard University in 2017, Alma worked for several cinemas, including the Brattle Theatre (Boston), the Brooklyn Academy of Music, and The Museum of Modern Art (NY).*

WONDERFUL WATER (Water in zijn natuurlijke pracht) (US 1922)

SUPV: George H. Sherwood. PROD, DIST: Prizma Natural Colour Films. USCITA/REL: 27.09.1922 (Cameo Theatre, NY). COPIA/COPY: DCP, 8'42", col. (da/from 35mm, orig. l: c.550 ft., ?? fps, Prizmacolor); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Restauro digitale/Digital restoration 2023.

Verso la fine del 1922, l'industria cinematografica statunitense giunse alle soglie di una radicale rivoluzione nella tecnologia del cinema a colori con l'uscita di *The Toll of the Sea*, comunemente considerato il più antico lungometraggio a soggetto che abbia utilizzato il primo processo sottrattivo della Technicolor. Poco prima del suo esordio, però, la società Prizma di William Van Doren Kelley distribuí *Wonderful Water*, che faceva parte di una serie di cortometraggi sulle bellezze

*In late 1922, the American film industry was on the precipice of a major revolution in color film technology with the release of *The Toll of the Sea*, widely recognized as the earliest feature to utilize Technicolor's first subtractive process. Just prior to its debut, however, William Van Doren Kelley's company Prizma released *Wonderful Water*, one of a series of "scenic" shorts produced during this period to showcase the merits of*



Wonderful Water, 1922. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

paesaggistiche prodotti in questo periodo per illustrare i pregi del Prizma Color. “Per la sua attenzione alla pura bellezza delle scene fotografate, ha tutte le caratteristiche dei migliori film paesaggistici”, scrisse *The Educational Screen* nel dicembre 1922. “Ma il soggetto è stato organizzato in maniera tale che il film si presta a un uso più impegnativo del semplice intrattenimento.”

Il Prizma Color, introdotto nel 1913 come sistema additivo a due colori, nel 1919 fu perfezionato come sistema sottrattivo a due colori per eliminare la necessità di proiettori specificamente predisposti. I filtri rotanti incorporati nella macchina da presa coglievano i colori in sequenza, alternando blu-verde e rosso-arancione. L'imperfetta registrazione fra i due colori provoca lo sfrangiamento dei contorni, visibile intorno ai soggetti in movimento e nell'interlinea; questo limite del sistema indusse a concentrare l'attenzione su paesaggi sostanzialmente statici e studi d'ambiente. In particolare, *Wonderful Water* trae origine da una conferenza di George H. Sherwood, direttore dell'American Museum of Natural History dal 1927 al 1934. Sia la conferenza che il film mettono in luce la naturale potenza e ciclicità dell'acqua in tutti i suoi stati: liquido, solido e gassoso. Valendosi di eccezionali riprese in esterni in località come Yosemite, le cascate del Niagara, il Borneo e il Grand Canyon, il contenuto didattico del cortometraggio sfrutta la peculiare gamma di due colori di Prizma Color per catturare straordinarie vedute che dimostrano la sbalorditiva capacità dell'elemento di modellare e alimentare la vita su questo pianeta.

Questa preservazione è derivata da una copia di distribuzione olandese inviata al George Eastman Museum dal Nederlands Audiovisueel Archief. La copia contiene sia il materiale originale in Prizma Color che i cartelli imbibiti delle didascalie in olandese. — ALMA MACBRIDE

Prizma Color. “In its attention to sheer beauty of the scenes photographed, it has all the characteristics of the best scenics,” wrote a reviewer in *The Educational Screen* in December 1922. “And yet the subject has been so organized that it recommends itself to a more serious use than mere entertainment.”

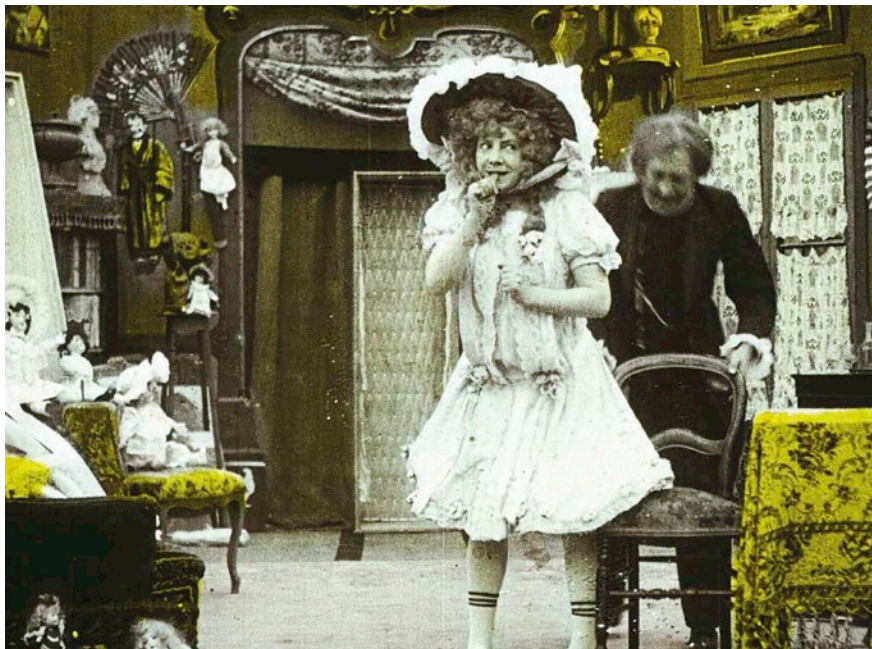
Prizma Color, which was first established as a two-color additive system in 1913, redefined itself as a two-color subtractive system in 1919 to eliminate the need for specially outfitted projectors for exhibition. Spinning filters in-camera captured sequential color records, which alternated blue-green and red-orange. The records' uneven temporal offset causes the color fringing visible around moving subjects and frame lines, a limitation of the system that led to a thematic focus on largely static landscapes and environmental studies. Notably, *Wonderful Water* originated in a lecture by George H. Sherwood, who served as the director of the American Museum of Natural History from 1927 to 1934. Both the lecture and film highlight the natural power and cyclicity of water in all its forms – liquid, solid, and vapor. Featuring exceptional location shooting at sites that include Yosemite, Niagara Falls, Borneo, Yellowstone, and the Grand Canyon, the short subject's educational content harnesses Prizma Color's unique two-color palette to capture astonishing vistas that prove the element's astounding ability to sculpt and nurture life on this planet.

This preservation is derived from a Dutch-release print given to the George Eastman Museum by the Netherlands Audiovisual Archive. The print features both original Prizma Color footage and tinted intertitles in Dutch. — ALMA MACBRIDE

Frammenti femministi / *Feminist Archives in Fragments*

Una vamp, una lavoratrice del sesso, una bambola cannibale a grandezza naturale e un asino entrano in un bar... È una barzelletta senza battuta finale, ed è proprio questo il bello. Il nostro programma di “Frammenti femministi” presenta gli sbagli, i pezzi e pezzetti, le scene tagliate e gli improbabili superstiti della storia del cinema muto che altrimenti non passerebbero al vaglio del curatore di un festival retrospettivo. Alcuni film di questa rassegna sono soltanto brevissimi frammenti, come gli stuzzicanti bagliori dell'attrice/sceneggiatrice/produttrice/regista messicana Mimí Derba e dell'attrice messicana Elena Sánchez Valenzuela, tratti da quattro pellicole perdute che oggi conosciamo perché sono stati inseriti in una compilation di epoca sonora, *Canciones y recuerdos* (1949). Altri film ci sono giunti integri ma privi del contesto – biografico, registico, industriale, etnografico – necessario perché la loro vicenda complessiva soddisfi gli imperativi empirici della storiografia cinematografica. *La sorcière noire* (1907), *L'homme aux poupées* (1909) e *Le rêve d'une féministe* (1909) rientrano tutti esattamente in questa categoria. Altri film, pur rimanendo entro

A vamp, a sex worker, a cannibalistic life-size doll, and a donkey walk into a bar... There is no punch line to this joke, which is precisely the point. Our program of “Feminist Archives in Fragments” exhibits the misfits, bits & pieces, outtakes, and unlikely survivors of silent film history that would otherwise miss the mark of curating criteria for a retrospective festival. Some films in this thread consist only of very brief fragments, such as the tantalizing glimmers of Mexican actress/writer/producer/director Mimí Derba and Mexican actress Elena Sánchez Valenzuela from four lost films that exist today thanks to their inclusion in a compilation talkie, Canciones y recuerdos (1949). Other films survive in their entirety but lack the necessary context – biographical, directorial, industrial, ethnographic – to admit their larger stories to the empirical imperatives of film history writing. La sorcière noire (1907), L'homme aux poupées (1909), and Le rêve d'une féministe (1909) all fit squarely within that category. Yet other films



L'homme aux poupées, 1909. Charlotte Wiehe, Georges Wague. (La Cineteca del Friuli)

i limiti del canone, fanno balenare lampi di situazioni inconsuete, ignote e misteriose.

Avete mai provato il gioco surrealista del “cadavere squisito”, in cui ciascun partecipante traccia una parte di un disegno, che viene poi nascosta allo sguardo dell’artista successivo? Combinazioni apparentemente assurde e casuali dovrebbero rivelare connessioni inconse più profonde. Il programma di quest’anno è un “corpus squisito” (conforme alle convinzioni dei surrealisti) di cortometraggi, frammenti e stranezze il cui ritmo caotico viene dritto dall’inconscio. Più dell’80 per cento di tutti i film muti è andato irrimediabilmente perduto; ma possiamo saggiare con la punta dei piedi la loro inquietante assenza celebrando i resti – sciocchi, bizzarri, sbalorditivi e sorprendentemente femministi – del loro cadavere squisito.

Il programma di quest’anno si presenta come una scommessa archivistica sulla possibilità di istituire collegamenti giocosi tra i resti orfani dell’archivio misterioso. Le immagini di un film sfumano in quelle del successivo e fluiscono da quelle del precedente. In tale spirito di disintegrazione creativa apriamo il programma con un film a trucchi inglese di Lewin Fitzhamon, *The Doll’s Revenge*, interpretato da Gertie e Bertie Potter, in cui un fratello geloso viene mangiato vivo dalla bambola, sosia della sorella, che ha sadicamente fatto a pezzi. Questo è uno degli otto cortometraggi del nostro programma, recentemente

confront us with flashes of the unfamiliar, unknown, and uncanny from within the guardrails of the canon.

Have you ever played the Surrealist game of “exquisite corpse,” in which each participant draws a piece of a picture that’s then concealed from the next artist’s gaze? Seemingly random and absurd combinations are meant to reveal deeper unconscious connections. This year’s program is an “Exquisite Corpus” (as per the Surrealist credo) of short films, fragments, and odd ducks whose piecemeal rhythm comes straight from the unconscious. Over 80% of all silent films ever made are irreversibly lost. But we can dip our toes into their haunting absence by celebrating the silly, weird, astonishing, and surprisingly feminist remainders of their exquisite corpse.

This year’s program proceeds as an archival wager to forge playful links among orphaned remnants of the uncanny archive. Images from one film blur into the next and flow from the previous. In that spirit of creative disintegration, we open with an English trick film by Lewin Fitzhamon, *The Doll’s Revenge* starring Gertie and Bertie Potter, in which a jealous brother is eaten alive by his sister’s doppelgänger toy doll which he’s sadistically dismembered. It is one of eight short films in this program that were recently digitized by

digitalizzati dalla Library of Congress e riveduti dalla Commissione per la programmazione del congresso Domitor 2022.

Dal cannibalismo passiamo al feticismo per le bambole: *L'homme aux poupées* (1909) narra, alla maniera di Hoffmann, un racconto di ossessione maschile e vendetta femminista che successivamente, nella storia del cinema, sarà ripreso da Lea Giunchi in *Lea bambola* (1913) e da Ossi Oswald in *Die Puppe* di Ernst Lubitsch (1919). Poltergeist spiritisti, ragni distruttori di piatti, leoni divoratori di opere d'arte, asini che puliscono casa e tavoli da cucina in fuga popolano il successivo flusso di immagini, che può vantare una doppia apparizione dell'indomita attrice comica Sarah Duhamel. Dopo un adulterio macchiato d'inchiostro e un episodio di stregoneria intersezionale, una bellissima *féerie* della Gaumont, *Clair de lune espagnol*, prepara la scena per una suggestiva serie di fugaci frammenti superstiti di tre film messicani altrimenti perduti: *En defensa propia*, *La tigresa* e *La soñadora*. Riscoperti dallo storico del cinema messicano e vincitore del premio Jean Mitry Aurelio de los Reyes, questi appassionati melodrammi furono prodotti nel 1917 dall'Azteca Film, una società guidata dall'artista teatrale Mimi Derba e dal cineasta Enrique Rosas. Segue un altro frammento di un film quasi completamente perduto, *En la hacienda* (1921), ambientato in un Messico rurale di fantasia, che descrive gli abusi consueti ed endemici di una gerarchia patriarcale e di classe. La protagonista Elena Sánchez Valenzuela sarebbe poi divenuta, insieme a Derba, la più celebrata figura della storia del cinema messicano.

Animato da spirito ben diverso, *The Only Girl in Camp* (1911) è un western Thanouser in cui la figlia di un cacciatore di orsi, armata, cattura tre banditi che si fingono professori per rapinare i cercatori d'oro di una cittadina mineraria. Ma le sue temerarie prodezze impallidiscono in confronto alle fantasie attiviste della suffragetta usa a sognare ad occhi aperti di *La rêve d'une féministe*, le cui visioni di liberazione di genere si dissolvono in fiamme, come nitrocellulosa! In climi più freddi "la gelosia fa scendere la temperatura sotto zero" in un delizioso bocconcino proveniente da una comica, in gran parte perduta, di Flora Finch e John Bunny, opportunamente intitolata *Pandora's Box* (1912), che non ha nulla a che vedere con il film interpretato nel 1929 da Louise Brooks e diretto da G.W. Pabst. Prima di *The Perils of Pauline* (1914), Pearl White si fece le ossa in una serie di comiche e drammi diretti da Phillips Smalley (marito della grande cineasta Lois Weber) per la Crystal Film Company. *The Hallroom Girls* (1913) – una farsa romantica imperniata su un vestito smarrito – si conclude opportunamente con una battaglia a cuscinate, mentre *Agence matrimoniale* (1904) smonta l'illusione patriarcale che uno scapolo mediocrementemente appetibile possa avere la botte piena e la moglie ubriaca. Ultimi, ma non per importanza, un frammento non identificato della straordinaria collezione *Bits and Pieces* dell'Eye Filmmuseum, dedicato alla ginnastica femminile, e poi materiale risalente al 1917 circa, con la vamp del cinema muto Valeska Suratt (la cui intera filmografia fu distrutta nel 1937 dall'incendio scoppiato nei cellari della Fox) che dice addio a un innamorato non identificato, e forse anche a noi.

MAGGIE HENNFELD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

the Library of Congress and reviewed by the Domitor 2022 Conference Programming Committee.

From cannibalism to doll fetishism, *L'homme aux poupées* (1909) tells a Hoffmannesque tale of male obsession and feminist revenge that later in film history will be echoed by Lea Giunchi in *Lea Bambola* (1913) and Ossi Oswald in Ernst Lubitsch's *Die Puppe* (1919). Spiritualist poltergeists, dish-breaking spiders, art-eating lions, house-cleaning donkeys, and runaway kitchen tables populate the next stream of imagery, which boasts a double appearance by the indomitable comedienne Sarah Duhamel. From ink-stained adultery to intersectional sorcery, a beautiful Gaumont *féerie* film, *Clair de lune espagnol*, sets the stage for a moving series of fleeting fragments that survive from three otherwise lost Mexican films: *En defensa propia*, *La tigresa*, and *La soñadora*. Rediscovered by Mexican film historian and Jean Mitry Award honoree Aurelio de los Reyes, these passionate melodramas were produced in 1917 by Azteca Film, a company helmed by stage artist Mimi Derba and filmmaker Enrique Rosas. This is followed by another fragment of an all-but-lost title, *En la hacienda* (1921), which takes place in a fantasized rural Mexico and depicts the ordinary abuses endemic to patriarchal and class hierarchy. Its star Elena Sánchez Valenzuela, along with Derba, went on to become the most celebrated film figures of Mexican screen history.

In a very different vein, *The Only Girl in Camp* (1911) is a Thanouser Western in which a bear-trapper's gun-toting daughter snares three bandits posing as professors to hold up a gold mining town. But her daredevil hijinks pale in comparison to the activist fantasies of a daydreaming suffragette in *La rêve d'une féministe*, whose visions of gender liberation go up in flames – like nitrocellulose! In cooler climes, "Jealousy brings the temperature below zero" in a delightful tidbit from a mostly lost Flora Finch and John Bunny comedy, aptly titled *Pandora's Box* (1912), with no relation to the 1929 Louise Brooks film by G.W. Pabst. Before *The Perils of Pauline* (1914), Pearl White cut her teeth in a series of comedies and dramas directed by Phillips Smalley (husband of the great filmmaker Lois Weber) for the Crystal Film Company. *The Hallroom Girls* (1913) – a romantic farce about misplaced apparel – appropriately ends with a pillow fight, while *Agence matrimoniale* (1904) debunks the patriarchal delusion that a mediocre eligible bachelor can always have his cake and eat it too. Last but not least, an unidentified fragment from Eye Filmmuseum's incredible *Bits and Pieces* collection about female exercise is tailed by footage, c. 1917, of silent film vamp Valeska Suratt (whose entire filmography was destroyed in the 1937 Fox vault fire) waving goodbye to her unidentified sweetheart – and perhaps also to us.

MAGGIE HENNFELD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

THE DOLL'S REVENGE (GB 1907)

REGIA/DIR: Lewin Fitzhamon. CAST: Gertie Potter (*the girl*), Bertie Potter (*her brother*). PROD: Hepworth Manufacturing Co. COPIA/COPY: DCP, 2'44" (da/from 35mm neg., 20 fps); titolo di testa/main title: ENG, senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA. *Made from 35mm safety duplicate negative from AFI/William Humphrey Gardner Collection.*

L'HOMME AUX POUPÉES (The Man with the Dolls) (FR 1909)

REGIA/DIR: ?. SCEN: Henri Berény, *adapt. from his pantomime* (22.10.1900, Coronet Theatre, London). CAST: Charlotte Wiehe, Georges Wague. PROD: Pathé Frères / Le Film d'Art (Pathé Cat. no 2893). USCITA/REL: 11.07.1909. COPIA/COPY: 35mm, 8' (16 fps) (orig. l: 165 m.), col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

La storia prende spunto da un quadro, esposto per la prima volta nel 1896 ed invero inquietante, opera di Jean Véber, pittore francese ormai pressoché dimenticato. Il dipinto ispirò un romanzo scritto nel 1899 da Jean-Louis Renaud (pseudonimo che riuniva due autori, Louis Janot e Louis Lacroix), illustrato dallo stesso Véber. Da questo romanzo l'autore e compositore ungherese Henri Berény trasse poi una pantomima (egli usava il termine "mimodramma"), che secondo gran parte delle fonti fu rappresentata per la prima volta nel 1903, ma in realtà esordì al Coronet Theatre di Notting Hill a Londra il 22 ottobre 1900, per l'interpretazione della moglie di Berény, la danese Charlotte Wiehe (1865-1947), attrice/ballerina/cantante e musa di ogni arte, accanto alla quale recitava il grande attore francese Séverin-Mars (in cartellone c'era anche Loïe Fuller, ma non in *L'homme aux poupées*). Soltanto dopo il successo di Londra lo spettacolo fu portato al Théâtre des Capucines di Parigi nel novembre 1900. Nel film Wiehe interpreta la stessa parte che aveva sostenuto a teatro; Séverin-Mars è sostituito dal prestigioso mimo Georges Wague (1874-1965), che aveva recitato in questo ruolo per la prima volta nel 1902, accanto a Wiehe, al Théâtre de la Renaissance. Il lavoro, cui arrise una vasta popolarità, è analizzato nella biografia scritta nel 1964 da Tristan Rémy Georges Wague. *Le Mime de la Belle Époque*, che menziona anche il film.

*The story originated with a rather uncomfortable painting by the largely forgotten French painter Jean Véber, first exhibited in 1896. That inspired a novel in 1899 written by Jean-Louis Renaud (the combined pseudonym of two authors, Louis Janot and Louis Lacroix), illustrated by Véber. It was then adapted by the Hungarian author and composer Henri Berény into a pantomime (his term was "mimodrama"), which most sources say premiered in 1903 but was first presented at the Coronet Theatre in London's Notting Hill on 22 October 1900, starring Berény's wife, the Danish actress/dancer/singer and all-around muse Charlotte Wiehe (1865-1947), together with the great French actor Séverin-Mars. (Loïe Fuller was also on the bill, though not in *L'homme aux poupées*). Only after success in London did they then take the show to Paris and the Théâtre des Capucines, in November 1900. The film features Wiehe in her stage role; Séverin-Mars was replaced by the influential mime Georges Wague (1874-1965), who first assumed the role in 1902, alongside Wiehe, at the Théâtre de la Renaissance. The piece was extremely popular, and is discussed in Tristan Rémy's 1964 biography Georges Wague. *Le Mime de la Belle Époque*, which also mentions the film. — JAY WEISSBERG*

LA REVANCHE DES ESPRITS (La vengeance des esprits) (FR 1911)

REGIA/DIR: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4630). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: DCP, 2'35"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

LES ARAIGNÉES DE ROSALIE (James and the Spiders) (GB: Jane and the Spiders) (FR 1912) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD: Pathé Frères / Pathé Comica (Pathé Cat. no. 5485). USCITA/REL: 02.11.1912 (GB, 528 ft.); 22.12.1912 (FR). COPIA/COPY: DCP, 2'36"; titolo di testa/main title: ENG, senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE (Gavroche als Kunstschilder) (Funnicus, the Celebrated Painter/Funnicus as Painter [GB]; Funnicus the Celebrated Artist [US]) (FR 1912)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Paul Bertho (*Gavroche*), Sarah Duhamel (*la baronne de Saint Cucufa/Baroness of Saint-Cucufa*). PROD: Éclair. USCITA/REL: 11.10.1912. COPIA/COPY: DCP, 6'17"; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

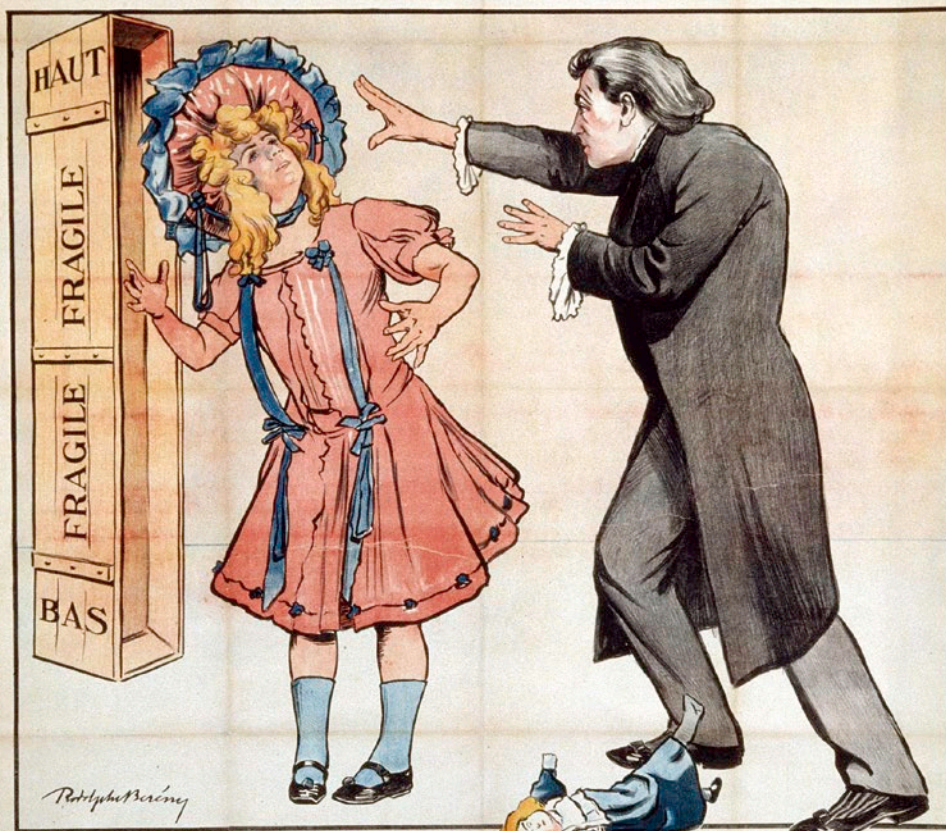
L'ÂNE DOMESTIQUE (De ezel als huisknecht) (What an Ass) (FR 1912)

REGIA/DIR: ?. PROD: Lux. USCITA/REL: 28.06.1912. COPIA/COPY: DCP, 5'01"; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

"Le Film d'Art" L'HOMME AUX POUPÉES

Pièce Cinématographique en 2 Tableaux de M^r HENRI BERÉNY

Auteur de "La Main"



Interprètes :

M^{me} CHARLOTTE WIEHÉ

Créatrice du Rôle à Paris, au Théâtre des Capucines

Le Mime GEORGES WAGUE

Imprimerie spéciale du FILM d'ART. 4...rue Chartras, PARIS

L'homme aux poupées, 1909. Poster di/by Rodolphe Berény. (La Cinémathèque française, Paris)



Gavroche peintre célèbre, 1912. Paul Bertho, Sarah Duhamel. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)



L'âne domestique, 1912. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)





La revanche des esprits, 1911. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

[UNIDENTIFIED PATHÉ FRAGMENT: RUNAWAY TABLE] (FR 1910)

REGIA/DIR: ? . PROD: Pathé Frères / Pathé Comica. COPIA/COPY: DCP, 30"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

This film is most probably La table emballée (Pathé, 1910); Pathé Cat no. 3436, released 03.1910.

LES TACHES RÉVÉLATRICES (Le macchie rivelatrici) (Compromising Spots) (FR 1905)

REGIA/DIR: ? . PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1237). COPIA/COPY: 35mm, 25 m., 1'22" (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

LA SORCIÈRE NOIRE (La bruja negra) (The Black Witch) (FR 1907)

REGIA/DIR: ? . PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1872). USCITA/REL: 06-10.11.1907. COPIA/COPY: DCP, 3'50", col. (pochoir/stencil-colour, imbibito e virato/tinted & toned); titolo di testa/main title: SPA, senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

CLAIR DE LUNE ESPAGNOL (US: The Man in the Moon) (Colpo di luna) (GB: The Moon-struck Matador) (FR 1909)

REGIA/DIR: Émile Cohl [anim.], Etienne Arnaud. CAST: ? . PROD: Gaumont. USCITA/REL: 03.1909. COPIA/COPY: DCP, 3'19", col. (pochoir/stencil-colour); did./titles: ENG (US). FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

EN DEFENSA PROPIA (MX 1917) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Joaquín Coss. SCEN: Mimí Derba. CAST: Mimí Derba, Socorro Astol, María Caballé, Catalina D'Erzell, Sara García, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Julio Taboada, Alberto Morales, Eduardo Gómez Haro, Manuel Arvide, Alvaro Nicolau, Beatriz Casian, Pilar Cota. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 14.06.1917. COPIA/COPY: DCP, 25"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City.

From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film Canciones y recuerdos, directed by Fernando A. Rivero.

LA TIGRESA (MX 1917) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Mimí Derba. SCEN: Teresa Fariás de Issasí. CAST: Sarah Uthoff (Eva), Fernando Navarro (Bruno), Anita Omaña, Josefina Maldonado, Adolfo Russo Conde, Etelvina Rodríguez (madre di/mother of Eva), Salvador Arnaldo (Ernesto), Juan Barba, Pedro de la Torre. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 26.08.1917. COPIA/COPY: DCP, 27"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City.

Da una collezione di frammenti superstiti inseriti nel film antologico del 1947 Canciones y recuerdos, diretto da Fernando A. Rivero. / From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film Canciones y recuerdos, directed by Fernando A. Rivero.]

LA SOÑADORA [The Dreamer] (MX 1917) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Eduardo Arozamena, Enrique Rosas. SCEN: Eduardo Arozamena. PHOTOG: Enrique Rosas. CAST: Mimí Derba (Emma), Eduardo Arozamena (Ernesto), Sarah Uthoff, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Etelvina Rodríguez, Adolfo Russo Conde. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 20.09.1917. COPIA/COPY: DCP, 16"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City. *[From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film Canciones y recuerdos, directed by Fernando A. Rivero.]*

EN LA HACIENDA (MX 1921? 1922?) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Ernesto Vollrath. SCEN: José Manuel Ramos. PHOTOG: Ezequiel Carrasco. CAST: Elena Sánchez Valenzuela (Petrilla), Elvira Ortiz, Luis Ross (Pepe), Guillermo Hernandez Gómez (Blas), Ezequiel Castillo, Agustín Carrillo de Albornoz (Pasqualito), Antonio Galé, Armando López, Josefina Escobedo, Elisa Asperó, Clodomiro Morales. PROD: Ediciones Camus, Germán Camus y Cía. USCITA/REL: 1921? 1922? COPIA/COPY: DCP, 52". FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City. *[From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film Canciones y recuerdos, directed by Fernando A. Rivero.]*



La sorcière noire, 1907. (BFI, London)

THE ONLY GIRL IN CAMP (US 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: Frank H. Crane, Violet Heming (*the girl*), William Garwood (*the girl's sweetheart*), Tom Fortune. PROD: Thanhouser. USCITA/REL: 10.01.1911. COPIA/COPY: DCP, 4'18"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

Digitalizzazione di una copia nitrato acquisita su eBay nel 2009 e donata alla Library of Congress per la preservazione. / *Digitized from a surviving nitrate print purchased on eBay in 2009 and donated to the Library of Congress for preservation.*

LE RÊVE D'UNE FÉMINISTE (The Suffragette's Dream) (FR 1909)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 2643). COPIA/COPY: DCP, 110 m. (orig. l. 135 m.), 6' (16 fps); did./titles: senza did./no intertitles. USCITA/REL: 14.02.1909. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy. Restauro/Restored 2008.

PANDORA'S BOX (Il vaso di Pandora) (US 1912) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Laurence Trimble? George D. Baker? CAST: John Bunny, Flora Finch. PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 11.06.1912. COPIA/COPY: DCP, 48"; didascalia/intertitle: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

THE HALLROOM GIRLS (US 1913)

REGIA/DIR: Phillips Smalley. CAST: Pearl White (*Pearl*), Chester Barnett (*Chester*), Joseph "Baldy" Belmont (*"Shorty" Smith*), Vivian Prescott? (*Katie*), ? (*landlady*). PROD: Crystal Films. USCITA/REL: 20.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 150 m., 8'11" (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

AGENCE MATRIMONIAL (Agenzia matrimoniale) (Matrimonial Agency) (FR 1905)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1310). PROD: 1904? USCITA/REL: 11.1905 (GB); 1906 (Lille, FR). COPIA/COPY: DCP, 1'48"; titolo di testa/main title: ENG, senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

[BITS AND PIECES NR. 455] (FR, c.1925?-1930?) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: ?. PROD: Éclair. COPIA/COPY: DCP, 28"; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Estratto da un *Éclair Journal* risalente alla fine degli anni Venti o forse all'inizio degli anni Trenta, in cui si vedono alcune donne impegnate su attrezzature per esercizi ginnici a Chicago. / *Excerpt from an Éclair Journal, from sometime in the late 1920s or possibly early 1930s, showing women using exercise machines in Chicago.*

[VALESKA SURATT HOME MOVIE FOOTAGE] (US, c.1917)

PHOTOG: Richard Suratt. CAST: Valeska Suratt, ?. COPIA/COPY: 35mm, 33 m., 1'36" (da/from 35mm); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA. Preserved by the Alaska Moving Image Preservation Association.

Riprese filmate di Valeska Suratt che si congeda affettuosamente, al cancello del proprio giardino, da un innamorato non identificato, che poi si allontana a bordo di un'automobile guidata da un autista. Girate dal nipote di lei, Richard Suratt. / *Footage of Valeska Suratt bidding a warm farewell in her garden and at her gate to an unidentified sweetheart who leaves in a chauffeur-driven motor car. Filmed by her nephew Richard Suratt.*